

رومان ياكبسون

# قضايا الشعرية

ترجمة محمد الولي ومبارك حنون

دار توبقال للنشر  
ساحة معهد التسيير التطبيقي - جامعة سطيف 1  
بالتدبير: شارع الشهداء - 05 - المغرب  
الهاتف : 34.08.0547

# **العناوين الأصلية للنصوص ومصادرها**

**Qu'est-ce que la poésie ?**

**Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie (I)**

**Questions de poétique,**

**Coll. Poétique, Seuil, Paris, 1973.**

**Linguistique et poétique**

**Essais de linguistique générale,**

**Les Editions de Minuit, Paris, 1963.**

**Le Parallélisme**

**Dialogue,**

**Flammarion, Paris, 1980.**

**Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie (II)**

**Une vie dans le langage,**

**Coll. Propositions, les éditions de Minuit, Paris, 1984.**

تم نشر هذا الكتاب ضمن سلسلة  
المعرفة الأدبية

الطبعة الأولى 1988  
جميع الحقوق محفوظة



## تقديم

تقدم أول مرة للقارئ العربي خمسة نصوص لمعلم الشعرية الحديثة رومان ياكوبسون، وهي تؤكد انقلاب الدراسات الشعرية في العصر الحديث، وهذه النصوص هي «اللانيات والشعرية» و«ما الشعر 1» و«شعر النحو ونحو الشعر - 1» و«شعر النحو ونحو الشعر - 2» و«التوازي».



إن اسم ياكوبسون أصبح متداولاً في الثقافة العربية، نظراً لأعماله الرائدة في مجالي اللانيات (وخاصة الصوتيات) والشعرية. إلا أن أعماله الأساسية، في هذين المجالين، لم تجد طريقها بعد إلى اللغة العربية. ولعل صعوبة نقلها تكمن في لغتها الواصفة التي لم تُكتمل بعد في إطار اللغة العربية، إضافة لاهتمام ثقافتنا بالشروح بدل إعطاء الأولوية في الترجمة للنصوص الأساسية. ويمكن اعتبار عملنا هنا استجابة لاستراتيجية «دار توبقال للنشر» في التوجه المباشر نحو الأعمال الأساسية.



رومان أوسيبوفيتش ياكوبسون Roman Ossipovich Jakobson من مواليد 11 أكتوبر 1896 بموسكو. وقد ورث عن عائلته الاهتمام بالعلم، فأظهر في سن مبكرة الاهتمام بالآداب العالمية، وقد عاصر مدارس شعرية في روسيا منها الرمزية والمستقبلية، كما ساهم هو الآخر بكتابة الشعر ضمن الاتجاه المستقبلي، وقد ربطته في هذا السياق علاقة صداقة مع الشعراء نايانكولسكي وكليبنيكوف.

أبدن إعجابه بضالازمي ونوفاليس بوصفهما من منطري الرمزية والرومانسية. وخلال دراسته الجامعية اكتشف شومير وفونرل وتأثر بنودوان دوكورتواني المؤسس الأول للصوتيات.

ويعتبر ياكوبسون مؤسساً مشاركاً لحلقة موسكو اللسانية (1915 - 1920)، وهي الحلقة التي كانت على اتصال بحلقة أخرى تشكلت في بيرنجبورغ أي الأوبوناز اجمعية دراسة اللغة الشعرية). وقد لعب دوراً هاماً في نشأة مدرسة «الشكلانيين» الروس لينتقل فيما بعد إلى تبني البنيوية.

عاش ياكوبسون «يغير بلداً ببلد أكثر مما يبدل جذاء بجذاء». استقر في شيكوكولواكيا مدة تقارب العشرين سنة. وقد ارتبط نشاطه العلمي، فيما بين الحربين، بنشاط حلقة بزاق اللسانية حيث ساهم في تأسيسها سنة 1926 وكان نائباً لرئيسها. وكان هو وثروبتركووي الناطقين الأساسيين باسم هذه الحلقة. ساهم في الثلاثينيات، بشكل فعال، في بلورة النظرية الفونولوجية. وعاش فترات متقطعة متنقلاً بين الدانمارك والنرويج والسويد قبل أن يتجه إلى أمريكا سنة 1941، حيث ربطته علاقة صداقة مع كلود ليفي شتروس.

بدأ منذ سنة 1946 يُدرّس في جامعات أمريكية، نذكر منها على وجه الخصوص MIT (Institute of Technology Massachusetts)، بوصفه أستاذاً للسانيات العامة واللغة والأدب الثلاثينين. كما ساهم، بشكل رئيسي، في أعمال حلقة نيويورك اللسانية، وفي إدارة مجلتها Word، وتفرغ في الستينيات والسبعينيات لدراسة الشعر.

ولم تكن مرحلة التقاعد لتعجبه عن العمل الدؤوب، فقد ظل يشد الرحال ناشراً المعرفة في كل أرجاء المعمور، مُدرّساً ومشاركاً في الندوات واللقاءات العلمية، إلى أن وافته المنية في 18 يوليو 1982.



كانت الشعرية هي التي قادت ياكوبسون إلى اللسانيات، فقد كان يود التخصص في تاريخ الأدب، إلا أن القضايا التي كانت تشغله استمعى عليه حلّها خارج منظور لساني. فانكب على توضيح موقع اللغة ضمن الأنساق السيميائية الأخرى، وتحديد العلاقات الوثيقة والمتعددة التي تربط اللسانيات بمختلف

العلوم. وقد انتهى إلى اعتبار اللغة شديدة العلاقة بالثقافة واعتبار العلاقة شديدة العلاقة بالأنثروبولوجيا الثقافية. كما لم يفت به الرأي في علاقة نظرية التواصل باللسانيات. فأولى اهتماماً بالغاً بمفهوم التواصل بالوظيفة المرجعية وبالتعبير وبالشعر، منتهياً إلى رفض اعتبار الاتصال للتواصل. لأنها هي التي تؤسس كل عملية تواصلية.

إن اللسانيات، عند ياكوبسون، هي العلم الذي يشمل كل الأنواع والتراكيب اللفظية. ولكي تستوعب مختلف هذه البنيات، كان عليها ألا تتخلى عن «الجملة» أو أن تكون مرادفة لـ «النحو». فهي «لسانيات الخطاب» أو «لسان القول».

ومن أبرز الإسهامات العلمية اللسانية لياكوبسون تلك التي تشمل في الصوتي والمتمثلة في ما نسمي بـ «الثنائية» (= le binarisme)، حيث وضع علاقة خالصاً ونسبياً للعلام مع الميزة. فأصبح، بذلك، التعارض الثنائي، العلاقة الأكثر بساطة، وتم اكتشاف الخاصية الثنائية لعدد من العلاقات الأصوات التي ظلت لزمن طويل مجهولة وصعبة الإدراك.

وعلى عكس اللسانيين البنيويين الأمريكيين، أولى ياكوبسون عنا يسيرة بالمعنى محاولاً دراسته دراسة لسانية، فحدد العلاقة بين الدال و تحديداً خامساً وأول اعتبارية الدليل باعتبارها متجاوزة مؤسسة de Codes كما كان من بين اللسانيين الأوائل الذين درسوا المعينات les embrayeurs.



لم يكف ياكوبسون في جل كتاباته عن التأكيد أن الشعر يتم بناء على شكل الرسالة، حيث تتمتع الدلائل في حد ذاتها بشغل خاص، وتكتسب ينقلها من وضع الإحالة الشفافة على المحتوى أو المرجع أو الذات... إلى التمييز الذاتي بإزاء ذلك كله. وهنا لا تعود الدلائل مجرد ظل وإنما بالأحرى شيئاً حسب عبارة شلوفسكي.

ويكتسب الشعر هذه الهمة السامية «وظيفة شعرية» بفضل إطلاق المسائلة من محور الاختيار على محور التأليف، وتنتج عن ذلك البناء ثمة التوازي. ويشمل عند ياكوبسون أدوات شعرية تكرارية، منها

بالقيمة والترصيع والسجع والتطريز والتقسيم والمقابلة والتقطيع والتصريح  
بذ المقاطع أو التفاعيل والنبر والتنظيم. ويمكن لبنية التوازي هذه أن  
تتبع الصور الشعرية بما فيها من تشبيهات واستعارات ورموز. ويمكن  
توازي أن يتخطى حدود البيت أو المقطوعة لكي يستوعب القصيدة بأكملها  
أو ثلثيها أو ثلثيها من الأبيات (أو مقطوعة) مجموعة أخرى ضمن القصيدة  
بأكملها. ويمكن لهذه الوظيفة الشعرية أن تتحقق في الشعر على وجه الخصوص  
بتمتع الاستعارة أساساً، وذلك مقابل النثر القصصي الذي يعتمد أساساً على  
التمثيل أو المجاز المرسل، حيث لا يتم الانتقال من شيء إلى شيء آخر شبيه به  
هو حال الشعر، وإنما يتم الانتقال من شيء إلى شيء آخر مجاور.  
ومع ذلك لم يفت ياكوبسون أن يُعبر عن تفرجه إزاء تحديد جامد للشعر.  
توجد أسوار صينية بين الشعر والحياة، وبين الشعر والمرجع، وبين الشعر  
والسجع، وبين الشعر والمتلقي، وبين الشعر وبسالي الفنون، وبين الشعر  
وموم الإنسانية، كل ذلك يخترق الرسالة الشعرية ويتقاطع داخلها.

المترجمان : محمد الولي ومبارك حنون



## ما الشعر ؟<sup>(1)</sup>

قلت : إن الانسجام يتولد من التباينات، والعالم كله يتكوّن من عناصر متعارضة و... لاطمني ماثا : الشعر، الشعر الحق يحرك العالم بطريقة أشدّ جوهرية ومفاجئة بقدر ما تكون التباينات منفرة حيث يبرز تناسب خفي».

ك. سابينا K. Sabina

ما الشعر ؟ ينبغي لنا إذا أردنا تحديد هذا المفهوم أن نعارضه بما ليس شعراً. إلا أن معين ما ليس شعراً ليس، اليوم، بالأمر التهل.

ففي العصر الكلاسيكي أو الروماني كانت قائمة الأغراض الشعرية محصورة للغاية. لتذكر المتطلبات التقليدية : القمر والبحيرة والليل والصخور والوردة والقصر الخ. ولم تكن على الأعلام الرومانية نفسها أن تعتمد على هذا المحيط. كتب ماثا : «لقد حلمت اليوم أنني كنت وسط أتقاض تتهاوى أمامي وخلفي، وثبتت هذه الأتقاض، كانت الأرواح الأثوية تستحم في بحيرة... مثل عاشق يبحث عن معشوقته في قبر... ثم انطلقت عظام متراكمة في نهاية قوطية حربة طائرة من خلل النوافذ. وبصدد النوافذ، فقد كان القوط يوثرونها بتقدير خاص، وقد كان القمر يصي، بالضرورة خلفها. واليوم فإن كل نافذة هي أيضاً شعرية في نظر الشاعر بدءاً من المنافذ الزجاجية الفسيحة لتتجر كبير إلى كوة مفهى صغير في القرية يحها الذباب. وقد سمحت نوافذ الشعراء إلى اليوم برؤية كل أنواع الأشياء».

<sup>(1)</sup> «C'est parue 7», Volonté amér., XXX (1933-1934) p. 229-230

11 شعر هذا الطفل في الأصل

R. Jakobson, *Éléments de poétique* Paris, Seuil 1977 من ترجمة عالم غوربت هيريد

وترجم إلى العربية وشرفني

وقد تحدث عن هذا برفال في Anilyrik :

تبهرني وسط الجملة حديقة  
أو مرحاض. إن هذا لا أهنية له.

لم أعد أميز بين الأشياء بحسب الفتنة والتبجح اللذين  
أسندتموهما إليها.

يعتقد الشاعر المعاصر، شأنه شأن كراماروف المعوز، ألا وجود لـاء دميمات. وألا  
وجود اليوم لطبيعة مبنية أو لمعل. وألا وجود لمنظر طبيعي أو لفكرة، خارج مجال الشعر  
اليوم. إن مسألة المرمى الشعري هي اليوم إذن بدون موضوع.

هل يمكننا تحديد مجموع الأدوات الشعرية لـ Kunstgriffe لا، لأن تاريخ الأدب  
يشهد على تنوعها الثابت. والعامة النقدية فيها للعمل الإبداعي ليست إخبارية. يكفي أن  
نتذكر السرات الكثيرة التي كان فيها الدادائيون والتركيباليون يتركبون للصدفة ساعة الأسماء  
وبكفي أن نتذكر في اللغة الكبيرة التي كان يشر بها الشاعر الروسي كليكوف إراء.  
الأخطاء الطباعية : إذ كان يعلن أن المحار قد كان أحياناً قنأاً بارعاً. إن عدم فهم الصور  
الوسيلة هو الذي كثر أطراف التماثيل المتينة. واليوم فإن النحات هو من الذي يقوم بهذه  
المهمة. والنتيجة (مجازي) هي معها. ساداً بضر العنان مونوزونكي Monozonki  
ولوحات هنري زونو ؟ هل نفس ذلك بمعنى هذين التائين أم بأنيتهما في مجال الفن ؟  
ما هو سبب افتراء برفال للأخطاء في اللغة التشكية. هل يعود ذلك إلى عدم تعلمه لها أم  
أنه بعد أن تعلمها كان يتعمد رفضها ؟ كيف يمكن الوصول إلى تراخي المعايير الأدبية  
الروسية لو لم يجرن غوغول الأوكراني الذي لم يكن يتقن اللغة الروسية ؟ ماذا كان يمكن أن  
يكتب لوثر برانن مكان ألعافني مالدورور لو لم يكن محتوماً ؟ تشكل هذه التساؤلات  
جرباً من جس الساكل الطريقة التي ينتمي إليها موضوع الإنشاء. المدرسي من قبل : ماذا  
كان سيكون جواب مارغريت ليفاؤث لو كانت رجلاً ؟

وحتى لو تمكنا من تحديد الأدوات الشعرية السطحية لدى شعراء عصر ما فإننا لن نكون  
بذلك قد اكتشفنا بعد حدود الشعر. إن نفس الحساسات وأدوات تناعية أخرى نستعملها عطابة  
هذه المرحلة. والأكثر من هذا فإن الكلام اليومي يستعملها. إنكم سمعون في انعاقلة مرححات  
قائمة على نفس الصور التي يقوم عليها الشعر المثالي الأكثر حدفاً. والنظام مؤلفة في الغالب  
حس الفوايس المتحركة في الأفايس الرائحة حديثاً. أو على الأقل (وذلك نعماً للمستوى  
الثقافي للنظام) أفايس الحصة المانية. إن الحد الذي يفصل الأثر الشعري عن كل ما ليس

أثراً شعرياً هو أقل استقراراً من الحدود الإدارية لذين لقد كان نرفاليس ومالازم  
 الحروف الأنددية أعظم الآثار الشعرية وكان الشعراء الروس يمجسون من الطابع  
 لطلاقة الخصور (نياربنسكي Viazemski) ومن قائمة أنواب النبحر (خوغول) ومن مؤثرات  
 الحديدية (باشترناك)، بل ومن ماثورة الصبان (كروتشنيك Krouchtchennik) ويعتبر  
 من الشعراء اليوم أن الاستطلاع أثر في يكون المرء فيه أنه حصوراً من حضوره في  
 أو الأقصوة سيكون عاماً عليها لو تعفنا حالياً للقرية النيرة الجبلية<sup>12</sup> وال  
 الرسائل الشخصية لبورينا منكوفاً Iozena Němcova ندولنا مثابة أثر شعري عبقري يت  
 هناك حكاية تحكى عن أبطال المصارعة اليوسايس - الزوماسيس - إن بطل (الآن  
 أهم على يد مصارع من الفرحة الثابة. وقد مزج أحد المترجمين أنه هذا محزناً  
 واستمر المنصر وهرمه. وفي اليوم التالي كلفت صحيفة أن المقالة الثابة كانت  
 محزناً حدة متفق عليها مبقاً. لقد حصر المترجم إلى هيئة تحرير الحريدة وسبق  
 المقال إلا أن إثناء الصحيفة واستكار المترجم كانا هما أيضاً محزناً حدة متفق عليها  
 لا تنقوا في الشاعر الذي يتكر باسم الحقيقة والواقع الح الح لانبه الشعري أو الله  
 عام لقد كان تولستوي يرفض أنه الأديب معص. إلا أن هذا ل سمع من أن يكور به  
 إذ إنه كان يثق طريقاً نحو أشكال أدبية جديدة وغير مطروقة بعد لقد قيل بحق إن  
 حيسا يريل الناع فأنما يعمل ذلك لأجل أن ينير صاحبه ويكفي أن نذكر بعض  
 العهد وهو الرحلة الكرتالية لذوريش<sup>13</sup> Durych لا تنقوا أيضاً في الناقد الذي يت  
 ما باسم الأسالة وباسم ما هو طبيعي. إنه يرفض العمل انعاماً شعرياً. أي محم  
 الأدوات المنوثة باسم انعام شعري آخر. أي محصورة أحرق من الأدوات المنوثة. في  
 يلعب نفس الدور نفس القدر حيسا يعمل أن الأمر لا يتعلق هذه المرة بالشعر  
 وإنما يتعلق بالواقع Wahrhen محزناً. أو حيسا يؤكد أن هذا الأثر هو محزناً إبداعاً ول  
 هو في جميع الأحوال كذب. والشاعر الذي لا يقدم على الكذب بدون تردد مدماً من  
 الأولى لا قيمة له.

إن هناك مؤرخين للأدب يعرفون عن الشاعر أكثر مما يعرف الشاعر عن نفسه وأما  
 ما يعرفه العالم العمالي الذي يحلل بنة أنه الأديب وأكثر مما يعرفه عالم الفن  
 يدرس بنة حياته الدعية. يظهر هؤلاء المؤرخون يمين الواقع الذي ما هو معجزة أو

12 إشارة إلى الحكاية الأكثر شهرة ل Iozena Němcova قرية جبلية. 1884  
 13 صاحب مؤرخ الأدب ل. موداك Aime Nivak موديش في حرسه برسو Iozena Němcova وقد أصاب في قوله  
 مصور - كرسال حيث يتعد ساعراً لحق الثالث وعمل في الطاهر جمع من

سابقه في أثر الشاعر وما بشكل «شهادة فنية» حيث يوحد «الصدق» و «وحدة النظر الطبيعية» حول العالم، وحيث تفسر «التعلُّف» و «وحدة النظر الأدبية» والمصوغة وما «يأتي من القلب» نصّاً. وهذه الممارات استشهادات مفتحة من دراسة العشق المنعطف لـ Hlaváček وهي فصل من مقول مؤلف حديث العهد لنولدان (Noldan) <sup>14</sup> إن العلاقات بين شعر العشق وعشق الشاعر موصوفان وكأن الأمر لا يتعلق بمناهج جدلية وتحوّلها وتقلّصها المستمرين ولكنه يتعلق بمواد غير متغيرة لمعجم علمي. وكأن الدليل والثبوت المدلول عليه كانا مرتبطين انشراطاً نهائياً من رواج أدي وكأنا قد سبنا ما يقلمه علم النفس منذ أمد طويل، ذلك أن أي إحساس ليس حالاً ما لم يمتزج بإحساس ماقص له (ازدواج الإحساسات) كثيرة هي أعمال التاريخ الأدبي التي لا تزال تطلق اليوم صرامة الخطاطة الثنائية : الواقع النفسي - الاحتلاق الشعري. وتبحث بين الواحدة والأخرى عن علاقات النسبة الميكانيكية. وبهذه الطريقة مطرح، رعباً عنا، السؤال الذي كان يورق في العهد الفائرة ذلك الرجل الفرنسي السبل : هل الذنب ملصق بالكل أم أن الكل هو الملصق بذنه.

يمكن لمذكرات ماشا، وهي عبارة عن وثيقة مفيدة جداً ما تزال للأسف تُشر شعراتها الكثيرة، أن ترمي لنا على غف هذه المصادلات ذات الطرفين المجهولين. لا يعني بعض مؤرخي الأدب إلا أن آثار الشعراء الرائعة ويتركون بكل ساطة جانباً المشاكل المتعلقة بالسيرة الذاتية، ويحاول آخرون عكس ذلك إعادة بناء حياتهم بكل تفاصيلها؛ إننا نقبل الموقفين معاً إلا أننا نرفض قطعاً الطريقة أولئك الذين يشندون السيرة الحفيفة لشاعر ما برواية رسمية مقطعة مثل مؤام من قطع متفاعة. إن الثغرات في مذكرات [...] ماشا قد احتُط بها لكي لا يصاب بالحيرة القراء العالم والمعمت متشال بنليك Myslivec في تينريين (Petrin) <sup>15</sup>. إلا أن الأدب كما سنرى لشوكيين أن قال، ونصف نحن، إن الضابح التاريخية الأدبية على الأرجح، لا يمدّها أن تحظى بتقدير فتيات في سن 15 عاماً اللواتي يقرأن اليوم أشياء أشدّ استهتاراً من مذكرات ماشا.

يرسم الشاعر المائي ماشا في مذكراته بطريقة ملحمة هادئة وطائفة العرولوجية الحسية أو الإلهام. به وهو يحل بدقة الحساب التي لا نرحم مستعملاً سناً متناً كم من

<sup>14</sup> إن قد سولمان، وهو ملحق من الفرقة الثالثة، هو مؤلف كتاب كاريل هلافاتشيك، السبيل النمطي للانحطاط التشيكي، 1930. Karel Hlaváček, typ české dekadence, Prague.

<sup>15</sup> جوزيف ماكلاف، بنليك، Joseph Vachek Myslivec (1840 - 1922)، وهو حلت تشيكي شهير، يفسر أحد آثاره الرائعة عن انشغال تشالاً لـ ماشا على تال تينريين سراج.

مرة وكف أشع أدنه خلال لقاماته بلوري Lon يقول سابيا Sabina منحدثاً عن ماشا : إن  
الميون السود دون النظرة النافذة والحيمة المهيبة حيث تُقرأ أفكار عميقة، وهذا المطهر  
الكثيب الذي يضرعه على وجه الحصوص شخوب الوجه ومطهر المدونة والتفسي الأنثوي،  
كل ذلك كان يحده أكثر من أي شيء، أحر نحو الحس اللطيف، نعم، إنها في الحقيقة صورة  
جمال الفتيات في أشعار وحكايات ماشا، إلا أن أوصاف المعشوقة في مدكراته نذكرها  
بالأحرى بجدوع الإناث دون رأس في لوحات شيما Sina

هل العلاقة بين الشعر والمدكرات هي نفسها العلاقة بين الشعر Dichtung والواقع  
Wahrheit ؟ الأكيد غير ذلك؛ فالمطهران معاً صادقان، وهما لا يمثلان إلا دلالات مختلفة، أو  
إذا استعملنا لغة مختصة إيهما لا يمثلان إلا مستويات دلالية مختلفة لمس الموضوع وليس  
التحرية. إن السينمائي يقول إن الأمر يتعلق بلقطتين مختلفتين لنفس المشهد، إن مدكرات  
ماشا هي أثر شعري تماماً كما هو الأمر بالنسبة لماي May أو مارينكا Mannka، فمن لا  
يحد فيها أي أثر للشمعية، فهي المس للمس في حلوصه والشعر للشاعر. إلا أن ماشا لو كان  
يعيش اليوم هل سيكون بإمكانه أن يحتفظ بالشعر (أبلة، أبلة بيضاء، انزع إلى صبحني الحج)  
للاستعمال الشحمي وهل سيكون بإمكانه أن ينشر المدكرات. إننا قد نقره من خوئس ومن  
لاؤريئس بسبب بعض التفاصيل التي تقره إلهما. وقد يكتب ناقد إن هؤلاء الكتاب الثلاثة  
"يعثون عن تقديم صورة حقيقية عن الإنسان المتحلل من كل القواعد ومن كل القوابس،  
الإنسان الذي لم يعد بمفدوره سوى أن يطفو وأن يساب وأن ينتصب كغريزة حائلة".

إن قصيدة نوشكين : "أتذكر تلك اللحظة الرائعة التي نرزت فيها أمامي كروبة هاربة،  
مثل عذرية الجمال العالمة"، لقد كان ثولثوي في شيوخته يستنكر كون المرأة التي  
تفني بها في هذه القصيدة النبيلة هي تلك التي بعدها في رسالة عبر محتشة إلى حد ما  
حيث كتب نوشكين لصديق : لقد تمكنت اليوم، معون الله، من آنا ميحايلوفنا Anna  
Mikhailovna، إن العاصل الضلي للفرقا ليس سة " فالقصيدة الغنائية والمعارضة الساحرة  
متماثلتان فيما يتعلق بالصدق. إنهما ليتا سوى حسيين شعريين وطريقتين للتعبير يمكن  
تطبيقهما على نفس الفرص.

إن الفرص الذي يعدت ماشا هو، على الدوام، الشك في أنه لم يكن أول عاشق الموري  
Lon. وفي ماي May يتحد هذا العاصر الشكل التالي :

أه، هي هي ! ملاكي

لماذا أخطأت قبل أن أتعرف عليها ؟

لماذا أبي ؟ لماذا متيملك ؟...

أو هذا النذل

وإن الغريم هو أبي : والقاتل هو ابنه  
لقد أغوى الفتاة التي أحب  
بدون أن أعرفها.

يحكي مانا في مذكرات أب قد حُدد كُتِبَ مع لوري وأنه قد سُحب من مرتبي  
«وتحدثنا لاحقاً ومن جديد حول كوميها قد انسلت لنحس ما فعل ذلك، لهذا نصت الموت  
وقال : «يا إلهي ! كم أنا شقية، ونع ذلك منهج حسي جديد وعيد، ثم وصف الشاعر  
وهو ذاهب لكي ينزل والعلامة هي الحكم التالي : «سامعها الله إذا حدثني، وأنا لـ  
أنخلي عما إذا كانت تحني وحب، وذلك هو شعوري، إنني سأعاشر ولو حاضرة إذا عرفت  
أنا نفسي».

القول إن العامر الذي هو صورة أمينة عن الوقائع في حين أن العاقر الأول (حاضر ماي  
(Ma) هو محرّز إبداع الشاعر يعني نسياً للوقائع على عرار مختصرات التدريس في التعليم  
الثانوي إن صياغة ماي قد تكون حقاً نظماً أشد استباحاً للتمرّز العقلي الذي تعب إليه  
«العقيدة الأوديبية» (المرم هو أبي)، يعني ألا نسي أن العواقر الانتحارية في فسائد  
مايا كوفسكي كانت تمر لوقت ما معزدة حلقة أدبية وقد تكون كذلك مرة أخرى لو أن  
مايا كوفسكي، شأنه شأن مانا، فارق الحياة مبكراً بسبب الالتهاب الرئوي.

يقول سابينا Sabina بعدد مانا : «إننا نستطيع أن نقرأ في المذكرات التي خلفها بعد  
وفاته الوصف الحرثي لرجل ذي أسلوب روماني جديد، ذلك الوصف الذي يبدو الصورة  
الأمينة للشاعر منه والنموذج الرئيسي الذي كان يحلّز على ضوءه شخصياته اعرابية، إن  
بطل هذا العزم «ينخرع عند أقدام الفتاة الشابة التي كان يمشقها بحرارة والتي كانت تتعبد  
لهذا الحب بعد أشد حرارة، وحينما يُعكر أن أحداً قد أعواها يلتبس منها أن تعرف له بذلك  
الذي أعواها لأجل الانتقام لها؛ كانت تنكر ذلك، وكان يتوقد عيطاً وعصباً، ونشهد الله،  
وحينئذ احترقته فكرة كالبرق : لأجل الانتقام لها كان علي أن أقتله وعفاني يكون الموت،  
فليمش : أما أنا فلا أستطيع، لقد قرّر الانتحار وقال لسه وهو يفكر في معشوقته «إنها ملاك  
عطوف، معنى ذلك الذي أعواها نرغم أن نعمله شقياً، إلا أنه قد فهم في آخر لحظة «سأها  
قد خائنه، و«نحول وجهها حينئذ في عيبه إلى وجه شيطاني». نحدث مانا عن هذه الفترة  
من مأساته العاطفية في رسالة إلى صديق حميم «قلت لك مرّة إنه كان هناك أمر يذكر أن  
مقدوني عقلي - إنها هي - eine Nothzucht sa untertanen إن أم صديقي هالدة، لقد نُفّس



نعمداً صحيحاً على معنيها في منصف الليل . وهذا لم يكن صحيحاً . وأما . ما ها ها ! .  
يا إذوار ! لم أصح محمداً ولكني قد أحدثت صحيحاً .

والنتيجة هي ثلاث ميع . القتل والنفار والانتحار ثم العبط والاسلام كل واحد  
من هذه الصيغ قد عانها الشاعر . وهي كلها صحيحة . ولا يستطيع أن تعرف ما هي النعمة  
المنحقة في الحياة العائنة من بين الإمكانيات المقدمة . وما هي التي تحققت في الأثر  
الأدبي . ومن جهة أخرى . من يستطيع أن يقيم خطأ بين اشعار ومسارة نونكي أو موت  
مانا معنية جديدة بتؤلف لقراءات مدرية ؟

إن الانتقال الثابت بين الشعر والحياة العائنة لا يتجلى وحسب في: العائنة التواصلية  
القوية للأثر الشعري لمانا . ولكن يتجلى أيضاً في احتراق الحوامير الألية احتراقاً عبقاً  
لحياته . فجابب الاغبيارات حول النور . النيكلوجي المردي لأمرجة مانا . فإن لدينا  
المسوغات الكافية لطرح مسألة وطبعتها الاجتماعية . لقد كان حي محدوداً . ليس محرز  
مشكلة مانا العائنة . وكما عرض ذلك نيل Ad جيداً في هجائته الرائعة التالية فإن هذا  
واجب . إذ إن الشاعر عند مدرسة مانا الأدبية يغفل عنه هكذا . إن الألم وحده هو أم الشعر  
الحقيقي . وعلى صعيد التاريخ الأدبي (أكرر على صعيد التاريخ الأدبي) فإن نيل معيب  
حيما يعلن . إنه من الملائم لمانا أن يتكلم من القول بأنه شقياً في الحب

إن عرض الغاوي والغيور لهو سداد الثمرات الملائم للوقف . ولحظة العيب . والحرر التي  
تعقب إشباع الحب . والإحساس بالعيب . والحدس يتبلور في حاصر عزمي نعتك الثقاليد  
الشعرية بعمق . يحمل مانا معه في رسالة إلى صديق له اللون الأدبي لهذا الحاضر : إن  
أحداثاً مثل تلك التي عشنا لم يتمكن لا فيكتور هيجو ولا أوجين زور من وصفها في  
رواياتهم الأكثر زعماً . أنا أما فقد عشنا و . أنا شاعر . أن يكون لهذا التوجس المحرّب أساس  
واقعي أو أن يكون إبداعاً مجانباً لشاعر ما كما أشار إلى ذلك نيل فإن هذه المسألة لا أعني  
لها إلا بالنسبة للطب الشعري .

كل عبارة لمعية تؤنك وتحوّل . بمعنى مانا . الحدث الذي نسمه . وتتحكم في التوجّه  
السرعة والهوى والمتلقي و . الرقابة . السفة ورصيد الصيغ المنظمة وبما أن لغة الشعرية  
للعبارة الملعبة تبرر بقوة بحيث لا يتعلّق الأمر بالتواصل بمعناه الدقيق . ويمكن للرقابة هنا  
أن نعمت وأن تصعب . إن شاعراً دافع العيب مثل بانكو كرال Banko Kral الذي يحس  
بمفرية . في ارتعالاته الحميلة والعنة . الحد بين الأغنية الشعب والهديان المعرط والأصعب

من نزوة ناشأ والأشدّ عذوبة في أقليمته المفعمة سحراً.. يقدم بأنكو كزال، إلى جانب ناشأ، حالة تكاد تكون نموذجية للنفذة الأوديبية. لقد وصفت بوزينا بِنكُوفَا Iložena Němcová كزال حينما عرفته شخصياً بقولها في رسالة إلى صديقة لها : «إنه أصيل إلى حد كبير، وزوجه بالغة الجمال، غابة الشاب، إلا أنها غبة بشكل رهيب، وليست بالنسبة إليه إلا خادمة صغيرة، وقد قال هو نفسه إنه لم يحب من أعماقه إلا امرأة واحدة فوق كل النساء، وكانت أمه هي هذه المرأة التي أحب؛ وعلى العكس من ذلك فقد كان يكره أماء بنفس القدر، وذلك لأنه كان يعذب والدته (بينما كان يفعل نفس الشيء مع زوجته). ولم يعد يحب أحداً بعد وفاتها. ويبدو لي أن هذا الرجل سينهي به المطاف مع ذلك في ملجأ المجانين!». وهذه الطفولية الخارقة التي تلقى على حياة كزال ظلّ الحنون الذي أخاف بوزينا بِنكُوفَا العريشة نفسها لا تخيف أحداً في أشعاره. لقد نشرت من سلسلة قراءة الشبيبة المدرسية، وتوحي بأننا معرّد «قناع» رغم أن الشعر قلباً ما كشف بطريقة بسيطة وعذبة المأساة الغرامية لآني وأم.

غمّ تتحدث أغاني كزال الزاقصة وأناشيده ؟ إنها تتحدث عن عشق قوي للأم. عشق لم يقبل أبداً أن يتقاسم، عن ذهاب الفتى الحتمي، ذلك الفتى الذي حصل لديه، رغم «نصائح الأم»، هذا اليقين : «هذا لا يجدي : من يستطيع التبر ضد القدر ؟ هذا ليس قدره». وعن العودة المستحيلة من البلدان الغريبة إلى المنزل، إلى جوار أمه. عثا تبحث الأم عن ابنها : «الأرض كلها مكنة بسبب الموت أما عن الإبن فلا أثر له». وقد بحث الإبن عن أمه بدون أمل : «لماذا دخلت إلى المنزل، بجانب إخوتك وأبيك»، «لماذا أنت في قرينك أيها الصقر المجسح ؟ لقد انطلقت أمك في العالم الزحيم، إن الخوف، الخوف الجسدي من بأنكو الغريب المحكوم عليه بالفناء والعنيس إلى الرحم الأمومي شيء، جعلنا نفكر أيضاً في بَرُفال

يقول بَرُفال في تاريخ المنازل الست الفارغة :

أماء

إذا استطعت فاتركيني دائماً في الأسفل  
في الغرفة الفارغة حيث لا يستقبل أحد.  
أنا مرتاحٌ بسكنائي معك.  
وسيكون من المفزع أن أطرّد منها.  
كم رحيلاً ينتظرنني



والرحيل الذي يخيفني أكثر  
هو رحيل الموت.

يقول كزّال في المَجْنَد :

آه يا أمّاه ما دمتِ تحبينني  
فلماذا أُلْمَتِني إلى هنا المصير  
لقد تركتني عرضة لأخطار هذا العالم المعادي،  
مثل زهرة يانعة تُقطف من المزهريّة؛  
هذه الزهرة التي لم يستشقّ الناسُ بعدُ ثناها  
فإن كانوا سيقتلعونها فلماذا غرّسوها !  
إنّه قاسٍ، قاسٍ جداً ألمّ السهل المحروم من المطر  
ولكن ألقى منه مائة مرةً ماتَ جُنَيْثِيك

إن القبيض الحتمي للحدّ المفاجئ للشعر في الحياة هو حرره الذي لا يقلّ مفاجأة.

لم اسلك أبداً هذه الطريق  
لقد ضاعت مِنّي بيضةٌ فمن عَشْرَ عليها ؟

بيضةٌ بيضاءُ أفراخُ سوداءُ  
خلال ثلاثة أيام وهو يعاني من الحمى

خلال كلّ الليل يغوي كلبٌ  
وراهبٌ في السيارة يجري ويجري  
يباركُ كلّ الأبواب  
شأنه شأن طاووسٍ مع ريشه  
دَفَنَ دَفَنَ وتسقط الثلوج  
تجري البيضة وراء النعش  
وهنا ليس مزاحاً.  
ففي البيضة يُوجد جنٌ

إن الوعي المُتَعَب يهذهذني  
استغنى أنتِ إذن عن بيضتك  
أيها القارئ المجنون  
البيضة كانت فارغة.

إن الدعاة النحسين للشعر المتشرد كانوا يمررون في صمت قريب مثل هذه العليات الشعرية، أو أنهم كانوا يتحدثون ساخطين عن حيانة وتفتح الشاعر. ومع ذلك فبأي مفتع مطلقاً بأر أغاني رُفّال هذه ذات جرأة ملحوظة مثلما هو التمرّي القصدي لغنائيتها المصاغة، وهو تمرّ سطفي بقسوة. إن ألعاب الأطفال هذه قطاع من القطاعات من جهة عريضة متّحدة موجّهة ضدّ منية الكلمة. ولقد كان منتصف القرن التاسع عشر عصر تضخم مُبَاغِتٍ للدلائل اللسانية ليس صعباً أن نعطي لهذه الأطروحة أساساً اجتماعياً. فالنجليات الثقافية الأكثر سطية لهذا العصر يحملها مجهود إخفاء هذا التضخم مهما كُلف ذلك ومجهود تنمية الثقة في الكلمة بكل الوسائل، هذه الكلمة المصنوعة من ورق. ويتمّ تطهير نفوذ الكلمة وتتمزّر الثقة في قيمتها الواقعية اعتماداً على وسائل مختلفة هي : الوضعية والواقعية الناذجة في الفلسفة، والليبرالية في السياسة، والتوجيه النحوي في اللسانيات، والإيهام المهدد في الأدب وعلى الخنة، سواء تعلّق الأمر بالوهم الطبيعي النادح أم بالوهم المسحط الأبوي، والمساهج الدرية في علم الأدب (في الواقع في العلم عامة).

والآن ! لقد أرالت الظاهرانية الحديثة بشكل منظم الفصاع عن الاختلافات اللسانية وبينت بوصوح العارق الأساسي الذي يحصل بين الدليل وبين الشيء، الفعّين، بين دلالة كلمة ما وبين المحتوى الذي نرمي إليه هذه الدلالة. إن طاهرة مواربة تلاحظ في الحقل السياسي - الاجتماعي : إنها الفصاع المحند ضدّ الجمل والكلمات الفارغة والمعشنة والمحددة بشكل مضّر، إنها الفصاع الإيديوقراطي ضدّ الكلمات المتسلّفة حسب العبارة التي أصبحت مثلاً سائراً. لقد كان دور السينما في مجال الفن هو الذي كشف بوصوح ومسا. لكثير من التفرّحين أن اللغة ليست سوى نق من الأنفاق الجيبانية الممكنة مثلما كشف علم الملك في الناق أن الأرض ليست إلا كوكباً من بين كثير من الكواكب، وأتاح بذلك حدوث ثورة كاملة في رؤيتنا إلى العالم. وبالفعل فإن سفر كريستوف كولومب كان يعني نهاية أسطورة، وهي أسطورة تمرّد العالم القديم، إلا أن الازدهار الحالي لأمر بكا وحده هو الذي أحمر على هذه الأسطورة وعلى عرار ذلك فقد اعتبر العلم في البداية محرّك مستعمرة عربية للفن، ولم يُقدّم على تدمير الإيديولوجية السائدة بالأمس إلا بعمل نظوره التدريجي معب وأحيراً

بأن الشعرية<sup>(١٠)</sup> والاتجاهات الأدبية المعاصرة تؤكد بطريقة ملموسة أن الكلمة نומר لسمها قانونها الخاص. إن الأبيات القصيرة الزويدة لرفال تحدث بحوها إدس حلقاء شيطانية جداً.

وبعد النقد في هذه الأزمان اللهجة الملائمة لتأكيد النك فيما ينسب العلم النكلامي للأدب. وبدوا أن هذه المدرسة لا تدرك علاقات الفن بالحياة الاجتماعية، وبدوا كذلك أنها تدعو إلى الفن للفن وتقضي آثار الجمالية الكاثية. إن النقاد الذين يفتخرون هذه الاعتراضات هم في راديكاليته أشد اسحاما مع أنفسهم وأكثر سزعا إلى حد أنهم ينسون وجود النمد الثالث وأنهم يرون كل شيء على نفس المستوى. إننا لا نأدي. لا ننبأ ولا نكازونفكي ولا شلوفنكي ولا أنا. بأن الفن يكتفي بنفسه. إننا على العكس من ذلك، نبي أن الفن لسة في الضرح الاجتماعي، ومكون متعلق مع المكونات الأخرى. مكون متغير لأن دائرة الفن وعلاقتها بالقطاعات الأخرى للبية الاجتماعية تتغيرا جدليا بدون انقطاع. إن ما يؤكد عليه ليس انعزالية الفن وإنما يؤكد على استقلالية الوظيفة الجمالية

لقد أسلت القول إن محتوى مفهوم الشعر غير ثابت وهو يتغير مع الزمن، إلا أن الوظيفة الشعرية أي الشعرية poétique هي. كما أكد ذلك الشكلايون، عنصر مريد، عنصر لا يمكن احتزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى. هذا العنصر يسمى تعريفه والكشف عن استقلاله، كما هي عارية ومستقلة الأدوات التقنية للوحات التكميلية على سبيل المثال. ومع ذلك فإن هناك حالة خاصة، حالة لها، من وجهة نظر جدلية الفن، الحق في الوجود إلا أنها حالة خاصة رغم كل شيء. وبصفة عامة فإن الشعرية هي محزود مكون من بية مركبة، إلا أنها مكون بحول بالضرورة العناصر الأخرى ويحدد معها سلوك المجموع. وعلى نفس السؤال فإن الزيت ليس وجبة خاصة، ولكنه ليس أيضا محزود مكمل عرسي ومكون ميكانيكي إنه يغير مذاق كل ما يؤكل ويكون دوره أحيانا مؤثرا إلى حد أن حكة صغيرة تفقد نسبتها الوراثة الأصلية وتغير اسمها لكي تصبح حكة بالزيت.<sup>(١١)</sup> إذا ظهرت الشعرية أي وظيفة شعرية بلغت في أهميتها درجة الهبة في أثر أدبي، فإننا نتحدث حينئذ عن شعر.

ولكن كيف تتحلل الشعرية ؟ إنها تتحلل في كون الكلمة تدرك بوسنها كلمة وليست محزود بديل عن الشيء المنشئ ولا كاشاق للأفعال وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالاتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست محزود أسارات مختلفة عن الواقع، بل لها ورمها الخاص وقيمتها الخاصة.

<sup>(١٠)</sup> الشعرية poétique في المدرسة الشعرية التي يسمى إليها برمال. وهي نوع نشط للنوادي.  
<sup>(١١)</sup> زيت (زيت) تحت في اللغة التشيكية Maza (سكة بالزيت)

لماذا يعتبر ذلك ضرورياً ؟ لماذا يجب التأكيد أن الدليل لا يلتبس بالشيء ؟ لأنه إلى جانب الإدراك المباشر للمطابقة بين الدليل والشيء (أ هو أ)، فإن الإدراك المباشر لمعيار هذه المطابقة (أ ليس هو أ)، ضروري، هذا التعارض حتمي، إذ بدون تناقض لا وجود لمجموع منق من المفاهيم، ولا وجود لمجموع منق من الدلائل، والعلاقة بين المفهوم وبين الدليل تصبح آلية، ويتوقف سير الأحداث ويموت الوعي بالواقع.

إنني مقتنع أن سنة 1932 ستدخل في يوم من الأيام إلى تاريخ الثقافة التشيكية بوصفها سنة Macfarlane de verre لـ لرفال شأنها شأن سنة 1836 التي هي بالنسبة للثقافة التشيكية سنة ماي لماشا. إن مثل هذه التأكيدات تبدو عموماً مفارقة بالنسبة للمعاصرين. وحبذا أقول هنا فإنني لا أفكر بطبيعة الحال في تومشيك Tomick الذي صرح أن ماي لا أهمية له وأن مؤلفه شاعر فاشل، ولا أفكر في الكثيرين الذين يقومون مقام تومشيك أو الذين خلفوه. إن المعاصرين المتحسبن لشاعر ما يحدون هم أنفسهم في الغالب هذه التوضعات المبالغ فيها. فانتخابات السنة والأزمات والإفلاسات والمحاكمات المثبتة يُنظر إليها دوماً بوصفها أحداثاً أثبتت تأثيراً وأكثر تعبيراً. لماذا ؟ إن الجواب بسيط.

ونفس الطريقة التي تُنظم بها الوظيفة الشعرية الأثر الشعري ونحكمه دون أن تكون بالضرورة بارزة ودون أن تسترعي انتباهنا على غرار ما يفعل ملصق إعلاني، فإن الأثر الشعري لا يهيمن ضمن مجموع القيم الاجتماعية، ولا تكون له العظوة على باقي القيم، ولكنه لا يكون أقل من الهيظم الأساسي للإيديولوجية الموجهة دوماً نحو عابثه. إن الشعر هو الذي يحسبنا ضد الأنظمة والصدا الذي يهدد تصورنا للعب والكراهية والتفرد والتضال والإيمان والحدود.

إن عدد مؤلفي جمهورية تشيكوسلوفاكيا الذين قرأوا مثلاً أشعار بزفال ليس مرتفعاً. ويقدر ما قرأوا وقبلوا هذه الأشعار فإنهم بدون شعور منهم، سينازحون مع صديق وسيشؤون خصاً وسيصرون عن انفعال وسيؤخون بحتم وسيعيشونه ويتحدثون في البسابة بطريقة مختلفة إلى حد ما. وحتى إذا قرأوها رافضينها فإن لغتهم وطقمهم اليومي لن يظلاً دون تغير. إن فكرة ثابته ستظل تطاردهم لأمد طويل : وهي على وجه الخصوص ألا ينشئوا بزفال هنا. وفي كل الأحوال الممكنة سيرقصون حوافره وصوره وتراكيبه. إن معاداة أشعار بزفال هي مع ذلك تهية نفسي معابر لحال الجهل بهاته الأشعار. فعواقف هذا الشعر وتغيمات، وكلماه وعلاقاتها، تنتشر بالتدريج عن طريق المعجبين به والمنتقسين من قدره الذين يدهون إلى حد تشكيل لغة الناس وكيفية وجودهم، هؤلاء الناس الذين لن يعرفوا بزفال إلا

عن طريق الأحبار اليومية لـ Politika<sup>(8)</sup>. وهكذا لم يكن السيد خورنان يعلم أنه يتحدث  
شراً. وهكذا أيضاً لا يعلم كاتب الافتتاحية في الصفحة الصغيرة يوم الإثنين أنه يحترّ شعارات  
كار الفلاسفة التي كانت محدّدة قديماً. وإذا كان عدد كبير من معاصرينا لا يشكّون في  
وجود هامسون Hamsun و شماريك Šmurek أو لنقل في وجود فيزليين، فإن هذا لا يمنعهم  
من أن يشتقوا بطريقة هامسون وشماريك أو فيزليين.

إن الإثنوغرافية الحديثة تسمّي هذا بالفيضة الثقافية المتفتحة.

في الوقت الذي ينتهي فيه عصر ما وفي الوقت الذي ينحلّ فيه التعلق الوثني  
لمكوناته المختلفة، حينئذ فقط تنصب في مقبرة التاربيج الشهيرة فوق كل الأشياء الأثرية  
العتيقة «الغالب» الشعرية. حينئذ نتحدث بامتنان عن عصر ماشا. وهكذا لن نجد هيكلاً إيجابياً  
في قمر إلا إذا كان غير صالح لأي شيء. إنه يند عن الملاحظة ولو أنه قد أنجز مهمته، إلا إذا  
كنفاه، اصطاعياً، بواسطة الأثغة السيئة، وإذا أصررنا على أن نبحث عما هو العمود  
الفكري وما هو الشعر.

(8) Politika تسمّى متداول لـ Narodni politika (السياسة الوطنية)، وهي صحيفة شيكية في ذلك العصر متخصصة في الشعر  
السياسة، وقد كانت هذه الصحيفة سحلاً لوميت براعات الكتاب الطليعيين، وبراعات برغال على وجه الخصوص، مع الشرح



## اللسانيات والشعرية<sup>(1)</sup>

إنه لمن دواعي السعادة ألا يكون هناك أي جامع بين الدوات العلمية والسياسة فحاج اتفاق سياسي رهيب باتفاق الأغلبية أو مجموع السامعين فيه وعلى عكس ذلك، فإن اللجوء إلى التصويت أو إلى الفحص بغضب شيئاً غريباً عن النقاشات العلمية، حيث يبدو الخلاف على العموم، متحاً أكثر من الاتفاق إذ يكتم الخلاف عن تناقضات ونوثرات داخل الحقل المدروس؛ وهو السبب الداعي إلى اكتشافات جديدة، وبالفعل، فإن الاجتماعات العلمية تدفعنا إلى التفكير في الاكتشافات بالنقط الجسوبي أكثر مما تدفعنا إلى التفكير في الدوات السياسية؛ ويحدث من الجانبين، خبراء دوليون متمون إلى علوم مختلفة، في وضع خارطة لمسطقة مبهولة، وفي تحديد موطن المواقف التي ترزع المكتشف، وتحديد الزعم والنوى التي لا يمكن احتياها. وأعتقد أن بدوننا قد حُصنت أساساً للعمل الكارثوغرافي ومن هذه الراوية، تكون بدوننا قد بحثت. وقد كُونا، الآن من دون شك، فكرة أوضح عن القضايا الشائكة والقضايا المتنازع حولها ولقد تعلمنا أيضاً، بدون شك، أن نغير أنواعنا السنية على التوالي، وأن نوضح أو بالأحرى أن نضادى بعض المصطلحات بطريقة نحملنا شيئاً يسوء النعاهم بين أناس يتكلمون لغات علمية مختلفة. إن مثل هذه القضايا، بالنسبة

(1) ظهرت هذه الدوات بالإنجليزية تحت عنوان

«Changing Statements and practices»

في T. A. Schuch, ed., Style in language, New York, 1960

وهو أول هذا الكتاب إلى مرة من هذه القضايا حول الأسلوب، وقد استحدثت في  
لسانيات وأثنولوجيين وعلماء من وفاء أدب وظهرت هذه الدوات بالفرنسية تحت عنوان  
«Le langage et le pouvoir»

في Revue de Linguistique Générale, Minuit, 1961



لأغلب أعضاء هذا الجمع إن لم يكن بالنسبة إليهم جميعاً، وأنا مفتتح بذلك - قد أصحت الآن أكثر وضوحاً إلى حد ما بالمقارنة مع ما كانت عليه منذ ثلاثة أيام.

لقد طلبت مني، بمبة اختتام أعمال هذه الندوة، أن أقدم نظرة إحصائية عن العلاقات بين الشعرية واللسانيات. إن موضوع الشعرية هو، قبل كل شيء، الإجابة عن السؤال التالي : ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً ؟ وبما أن هذا الموضوع يتعلق بالاختلاف النوعي الذي يفصل فن اللغة عن الفنون الأخرى وعن الأنواع الأخرى للسلوكيات اللفظية، فإن للشعرية الحق في أن تحتل الموقع الأول من بين الدراسات الأدبية.

إن الشعرية تهتم بقضايا النية اللسانية، تماماً مثل ما يهتم الزم بالبنيات الرسمية. وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للنيات اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءاً لا يتجزأ من اللسانيات.

وتتطلب الاعتراضات التي يمكن لجهة النظر هذه أن تثيرها فحصاً متعمقاً. ومن البديهي ألا يحصر العدد الكبير من الأدوات التي تدرسها الشعرية في فن اللغة. فمن نعلم أنه بالإمكان نقل مرتفعات هيرلوفنت إلى السينما، ونقل خرافات القرون الوسطى في شكل رسوم حدارية أو صور مصغرة، وإحراج قصيدة موسيقية وباليه وأثر خطي من ظهيرة الحيوانات. ورغم أن فكرة نقل الإلياذة والأوديسة إلى نصص مصورة تبدو فكرة غريبة، فإن بعض العناصر البيوية للفعل تظل ثابتة رغم اختفاء الشكل اللساني. ويمكننا أن نتأمل هنا إذا كانت تصويرات بليك Blake للكوميديا الإلهية ملائمة : وطرح السؤال هو عنه الحجّة التي تؤكد قابلية الفنون المختلفة للمقارنة. فقضايا الباروك أو قضايا أي أسلوب تاريخي تتجاوز إطار فن واحد. ويمكن، بصورة، لمن يدرس الاستعارة عند التوريثيين أن يصت عن رسم ماكس إرنست Max Ernst أو عن فيلمي لوي بونوويل Louis Buñuel، العصر الذهبي والكلب الأندلسي. وباختصار، فإن العديد من الملامح الشعرية لا ينسب إلى علم اللغة محض، وإنما ينسب إلى مجموع نظرية الدلائل أي إلى السيمولوجيا (أو السيميوطيقا) العامة. ومع ذلك، فإن هذه الملاحظة ليست ذات قيمة بالنسبة لفن اللغة فقط، وإنما هي ذات قيمة أيضاً بالنسبة لكل تنوعات اللغة، ذلك أن اللغة تنقسم العديد من الخاصيات مع بعض الأنساق الأخرى من الدلائل، أو بالأحرى مع مجموع هذه الأنساق (العناصر الشاملة للسيموطيقا).

وعلى غرار ذلك، لا يحتوي اعتراض ثانٍ على ما يمكنه أن يكون خاصاً بالأدب : مسألة العلاقات بين الكلمة والعالم لا تخص فن اللغة محض، وإنما تخص أيضاً كل أشكال



الخطاب. إن اللسانيات توشك أن تكتشف كل المشاكل التي تطرحها العلاقات بين الخطاب وعالم الخطاب : فما الذي يتشكل من هذا العالم بواسطة خطاب معطى ؟ وكيف يتشكل ذلك ؟ إن قيم الصدق، مع ذلك، مادت عبارة عن «كلمات خارج - لسانية» - بلفظ العاطفة - لا تمتد، في الظاهر، بصلة إلى الشعرية، كما لا تمتد بصلة إلى اللسانيات عموماً. إننا نسمع أحياناً من يقول بأن الشعرية، في تعارضها مع اللسانيات، مهمة الحكم على قيمة الآثار الأدبية. وتعتمد هذه الطريقة في النصل بين المعالين على تأويل متداول - غير أنه تأويل خاطئ - للتباين الحاصل بين لغة الشعر والأنماط الأخرى ذات البنيات اللفظية : إذ يقال عن «بنيات اللفظية» إنها تتعارض بطبيعتها الطارئة وعبر القصدية مع الطبيعة غير الطارئة والقصدية للغة الشعرية. وبالفعل، فإن كل سلوك لفظي موجه نحو غاية ما، إلا أن الغايات تتنوع - وتشغل هذه المسألة، مسألة التوافق بين الوسائل المستعملة والأثر المستهدف أكثر فأكثر الباحثين الذين يشتغلون في مختلف مجالات التواصل اللفظي. إن هناك تأساً وثيقاً، وهو تناسب وثيق جداً أكثر مما يعتقد النقاد، بين مسألة انتشار الظواهر اللسانية في الزمان والمكان، ومسألة الذبوع العصائى والزمانى للمادج الأدبية. وحتى أشكال الانتشار المنقطع مثل انبعاث الشعراء المهملين أو الميسين - وأفكر في اكتشاف جيرار فانتلي فونكنس Gerard Manley Hopkins بعد وفاته (+ 1889) والاعتراف اللاحق به، وأفكر في الشهرة المتأخرة للوتر يامون (+ 1870) بجانب الشعراء الورداليين، وأفكر في التأثير السار لسيبريان نوروييد Cyprien Norwid (+ 1883)، الذي بقي مجهولاً إلى حد الآن، على الشعر البولوني المعاصر - حتى مثل هذه الظواهر لا نعدم ما بناظرها في تاريخ اللغات المتداولة : إذ يمكن أن نثر فيها على النزوع إلى إعادة إحياء النماذج العتيقة والتي تنسبت أحياناً منذ زمن طويل؛ وهذه هي حالة اللغة التشيكية الأدبية التي التفتت، في بداية القرن التاسع عشر، نحو النماذج التي تعود إلى القرن السادس عشر.

ومع الأسف، فإن الالتباس المصطلحي والدراسات الأدبية - النقدية يدفع المحنص في الأدب إلى تقنص شخصية الرقيب، وإلى استدال وصف المحاس الداخلية للأثر الأدبي بحكم ذاتي. إن تسمية «ناقد أدبي»، في تطبيقها على عالم يدرس الأدب، هي نسبة خاطئة أيضاً مثلما هي خاطئة نسبة «ناقد نحوي» (أو محمى) في تطبيقها على اللساني. فالأبحاث التركيبية والعرفية لا يمكن أن يحل محلها نحو معياري، وعلى غرار ذلك، فإن أي بيان يمتد إلى الأذواق والآراء الخاصة بناقد معين على الأدب الخلاق لا يمكنه أن يحل محل تحليل علمي موضوعي لى اللغة. ومع ذلك، لا ينبغي أن نتخيل أننا بشر بالمبدأ المنطقي «اتركه

يعمله : إذ إن كل ثقافة إعطية نعلم مؤسسات معيارية وبرامج وتعاميم. لكن، لماذا يجب علينا القيام بتمييز يبين بين اللسانيات العالمية واللسانيات التطبيقية، وبين علم الأصوات وعلم تمحيص النطق، ولا نصير بين الدراسات الأدبية والنقد ؟

إن الدراسات الأدبية، برفقة الشعرية في الرتبة الأولى، تدور تماماً كما تدور اللسانيات حول مجموعتين من المشاكل : مشاكل تزامنية ومشاكل تعاقبية. فالوصف الترامني لا يتناول التناح الأدبي لفترة معطاة فقط، وإنما يتناول أيضاً هذا الجرم من التراث الأدبي الذي نفي حياً أو الذي نمث في الفترة المذكورة وهكذا، فإن هناك، في اللحظة الزاحنة في العالم الشعري الإنجليزي، حضوراً حياً لشكبير من جهة، ولدون Donne ومازفيل Marvell وكينس Keats وإميلي ديكينسن Emily Dickinson من جهة أخرى، بينما لا يعتبر، لحد الساعة، أثر جيمس طومسن James Thomson أو أثر لونغفيلو Longfellow في عداد القيم الفنية القابلة للاستمرار. ومن المشاكل المعهرية التي نواجهها الدراسات الأدبية التزامنية الاختيار الذي يقوم به اتجاه جديد من بين الآثار الكلاسيكية وإعادة التأويل التي يعطيها له، ولا يسمي حلق الشعرية التزامنية، كما لا يسمي حلق اللسانيات التزامنية، ما هو مكومي : فكل حقة تميز أشكالاً محاطة وأشكالاً تعددية والمعاصرون يعيشون كل حقة في حركتها الزمنية : ومن جهة ثانية، لا نهتم الدراسة التاريخية، في الشعرية كما في اللسانيات، بالنتيقات فقط، وإنما نهتم أيضاً بعوامل مستمرة ودائمة وسكونية. إن الشعرية التاريخية، تماماً مثل تاريخ اللغة، إذا كانت تريد في الحقيقة أن تكون منتجة فإله ينبغي أن تتحور بوصفها بنية فوقية مؤسدة على سلسلة من الأوصاف التزامنية المتعاقبة.

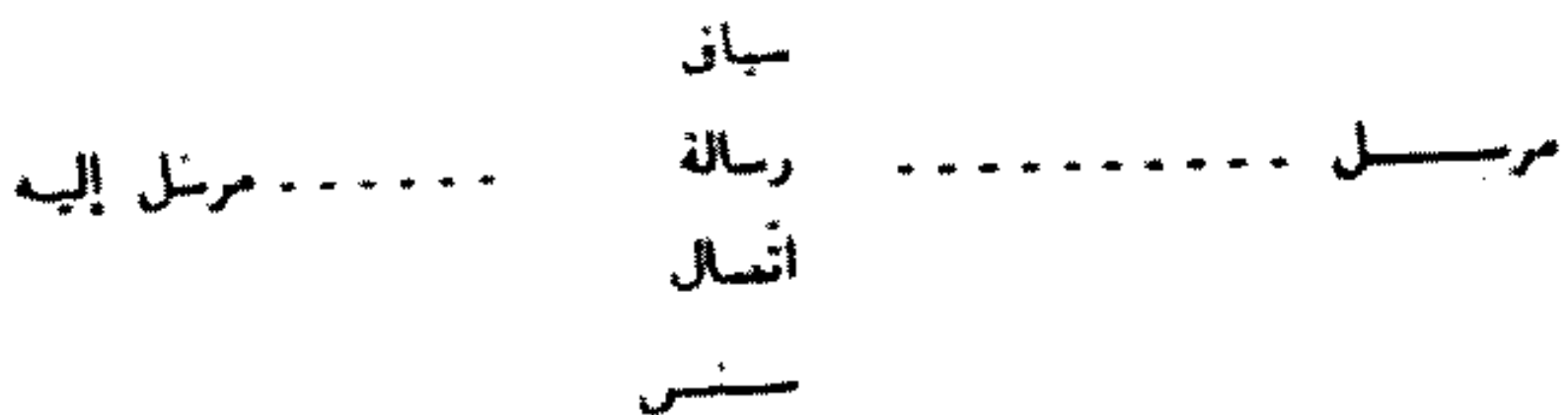
إن التأكيد القاصي بإعادة الشعرية عن اللسانيات لا شيء يبرره إلا حالما نجد مجال اللسانيات نفسه معصوراً حصراً مفرطاً، مثلاً حينما يرى بعض اللسانيين في الجملة البناء الأقصى القابل للتحليل أو حينما تُختصر دائرة اللسانيات في النحو وحده، أو حينما تُختصر في المشاكل عبر الدلالية ذات الشكل العارضي ليس غير، أو حينما تُختصر أيضاً في جرد الوسائل الوصفية باستثناء التنوعات العرة. ولقد وضع فوجلان Vogelin<sup>(1)</sup> الأصبع على المآلتيين الشديديني الأهمية المتقاربين من جهة أخرى المطروحين على اللسانيات البيوية : يجب علينا مراجعة «فرصة اللغة المترجمة» والاعتراف بـ «التعلق المتبادل لمختلف البنيات داخل نفس اللغة» ومن دون شك، فإن لكل جماعة لسانية ولكل ذات متكلمة لغة موحدة، إلا أن

(1) لمطرح Vogelin «National and Non-national Literatures within Unified Structures in Style in Language», pp. 68-73

هذا السر النحولي يمثل صفاً من الأنواع السببية المرجعية في التواصل المتبادل؛ فكل لغة تشمل العديد من الأساق المترجمة التي يتغير كل سق منها بوظيفة مختلفة.

ومن الديهي أننا سنتفق مع ساير Sapir لنقول على وجه الإجمال إن تشكل الأفكار ونسليها يهيمن في اللغة...<sup>(1)</sup> إلا أن هذه الهيمنة لا تمنح للسايات بإهمال العوامل الثانوية. فالمعاصر الانفعالية للحطاب التي لا يمكن أن نوصف، لو اعتقدنا في ما يقول جونس Jons، «بواسطة عدد متناه من المقولات المطلقة»، يصنفها جونس ضمن «العناصر غير اللسانية للعالم الواقعي». ويستنتج أيضاً «أنها تبقى، بالنسبة إليها، عامر عامصة ومنتزعة ومتغلبة، ويرفض السماح لها في علمناه»<sup>(2)</sup> إن جونس، في حقيقة الأمر، حيرو لابع في تعارب الاحتزال؛ وهو، في إصراره صراحة على إقصاء المعاصر الانفعالية من علم اللغة، يدشر تحربة جذرية في الاحتزال - تجربة قياس الحلف<sup>(3)</sup>.

إن اللغة بحث أن تدرس في كل تنوع وطائها وفل التطرق إلى الوظيفة الشعرية يعني علينا أن نحدد موقعها ضمن الوظائف الأخرى للغة ولكي تقدم فكرة عن هذه الوظائف، من الضروري تقديم صورة مختصرة عن العوامل المكونة لكل سيرورة لسانية ولكل فعل تواصل لفظي. إن المرسل يوجه رسالة إلى المرسل إليه ولكي تكون الرسالة فاعلة، فإنها تقتضي، بادئ ذي بدء، ميئالاً تحيل عليه (وهو ما يدعى أيضاً «المرجع» ماصطلاح عامر سيبا)، سيقاً قابلاً لأن يدركه المرسل إليه، وهو إما أن يكون لفظياً أو قابلاً لأن يكون كذلك؛ وتقتضي الرسالة، بعد ذلك، متناً مشتركاً، كلياً أو جزئياً، بين المرسل والمرسل إليه (أو عبارة أخرى بين المرسل ومفكك شئ الرسالة)؛ وتقتضي الرسالة، أخيراً، اتصالاً، أي قاء فيزيقية وربطاً نفسياً بين المرسل والمرسل إليه، اتصالاً يسمح لهما بإقامة التواصل والحفاظ عليه. ويمكن لمختلف هذه العناصر التي لا يستغني عنها التواصل اللفظي أن يمثل لها في العظاملة التالية :



(1) سابر، Le langage.

(2) M. Jons, «Description of Language Design», JASA, 32, 701-708 (1950).

(3) قياس الحلف، قياس ألسنة البرعة على صحة المطلوب بإبطال عيبه أو على صاء المطلوب، بقاء عيبه (المرجع).

يولد كل عامل من هاته العوامل وظيفة لسانية مختلفة. ولنقل على الفور إنه إذا ميزنا لغة مظاهر لسانية في اللغة، سيكون من الصعب إيجاد رسائل تؤدي وظيفة واحدة ليس غير. إن تنوع الرسائل لا يكمن في احتكار وظيفة أو وظيفة أخرى، وإنما يكمن في الاختلافات في الهرمية بين هذه الوظائف. وتتعلق البنية اللفظية لرسالة ما، قبل كل شيء، بالوظيفة المهيمنة. لكن حتى ولو كان استهداف المرحع والتوجه نحو السياق - وباختصار، الوظيفة الصنعة موضوعية و معرفية و مرجعية - هو المهمة المهيمنة للعديد من الرسائل، فإن المساهمة الثانوية للوظائف الأخرى في هذه الرسائل ينبغي أن يأخذها اللساني المتعمق بعين الاعتبار.

وتهدف الوظيفة الصنعة «تعبيرية» أو انفعالية المركزة على المرسل إلى أن تعبر بصفة مباشرة عن موقف المتكلم تجاه ما يتحدث عنه. وهي تنزع إلى تقديم انطباع عن انفعال معين صادق أو خادع؛ ولهذا السبب فإن تسمية الوظيفة «الاتقالية» التي اقترحها مارتني Mary قد بدت مفضلة على تسمية «الوظيفة الوجدانية». وتُمثل صيغ التمجيد، في اللغة، الطبقة الاتقالية الخالصة. ونستمد صيغ التمجيد عن وسائل اللغة المرجعية في أن واحد بواسطة تشكيلها الصوتي (فالمرء يجد فيها متواليات صوتية خاصة أو حتى أصوات غير معهودة في أي مكان) وبواسطة دورها التركيبي (فصفة التمجيد ليست عنصر جملة، وإنما هي مُعْجَلَة لجملة تامة). يقول مالك كيتي McGinty : «Til, Til : هذا القول التام الذي تلفظت به شخصية كونان دويل Conan Doyle عبارة عن تخطي المص. إن الوظيفة الاتقالية، الظاهرة في صيغ التمجيد، تُلَوَّن إلى درجة ما أقوالنا على المستويات الصوتية والحوية والمجسية وإذا حللنا اللغة من زاوية الإخبار الذي تنقله، فإن لا يحق لنا أن نخترل مفهوم الإخبار إلى المظهر المعرفي للغة. إن ذاتاً متكلمة تستخدم عناصر تعبيرية للإشارة إلى التخيرية أو الفيط تنقل في الظاهر إخباراً، ومن الأكيد أن هذا السلوك اللفظي لا يمكن أن يطابق أنشطة عبر سيموطيقية مثل النشاط الغنائي الذي ذكره شاتمان Chatman على سبيل المفارقة («أكل الليمون الهندي»)<sup>(17)</sup> إن الاختلاف بين [Si] و [Si:]، بتطويل مضخم للصوت، عبارة عن عنصر لساني تعاقدي ومنس تماماً مثلما هو الاختلاف بين المصونات القصيرة والطويلة في أزواج مثل [Vi] «أتم» و [Vi:] «علم» في اللغة التشيكية؛ إلا

A. Marty Untersuchungen zur Grundlegung der allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie, Vol. I, Halle, 1908

أن الإخبار الاختلافي، في حالة هذا الروح، إخبار فونيمي، بينما الإخبار الاختلافي في الزوج الأول فهو من طبيعة انفعالية. وما دما لا نهتم بالتأويل إلا على المستوى التمييزي، فإن (a) و (a') في الفرنسية ليستا بالنسبة إلينا، سوى معرّد تنوعين لفونيم واحد؛ ولكن، إذا اشتملنا بالوحدات التمييزية، فإن العلاقة بين الثابت والتنوعين تنعكس: فالطول والقصر هما الشاهدان وقد تحقّقا بواسطة فونيميين متنوعين. وبنا افتراضاً مع سابورتا Saporta<sup>18</sup> أن الاختلافات الانفعالية عاصر غير لسانية «قابلة لأن تنسب إلى إنجاز الرسالة لا إلى الرسالة ذاتها»، فإن ذلك يعني اختزال الطاقة الإخبارية للرسائل بشكل تفتي.

لقد حكى لي مثلاً قديم بصرح شاتيلانكي موسكو كيف كان المخرج الشهير يطلب منه، حينما كان يؤدي عرساً تجريبياً لمرحبة ما، أن يستخرج أربعين رسالة مختلفة من عارة «هذا الماء» بواسطة تنويع التأويلات التمييزية. وكان أن وضع قائمة مكونة من بضعة أربعين موقفاً انفعالياً وبعد ذلك تلفظ بالمعبارة المذكورة في توافق مع كل موقف من هذه المواقف، هذه المواقف التي على المستمعين أن يتعرفوا عليها انطلاقاً فحسب من تغيرات التشكيل الصوتي لهاتين الكلمتين البسيطتين. وفي إطار الأبحاث التي قضا بها (تحت رعاية مؤسسة زوكفيل) حول وصف اللغة الرواية النازجة المعاصرة وتحليلها، طلبنا من هذا الممثل أن يكرر تجربة شاتيلانكي، فجعل، كتابة، حوالي خمسين موقفاً تستلزم كلها نفس هذه الجملة الإخبارية، وفي أسطوانة سجل الرسائل الخمسين المناسبة. ولقد فكّ مستمعون من موسكو عن أغلب الرسائل بشكل صحيح وبتفصيل. وأضيف أنه من النهل إخضاع كل الرسائل الانفعالية من هذا القبيل لتحليل لاساني.

ويجد التوجه نحو المرسل إليه، أي الوظيفة الإفهامية، تمييزه النحوي الأكثر خلوصاً في النداء والأمر اللذين ينحرفان، من جهة نظر تركيبية وصرفية وحتى فونولوجية في الغالب، عن المقولات الاسمية والفعلية الأخرى. وتختلف جمل الأمر عن الجمل الخبرية في نقطة أساسية: فالجمل الخبرية يمكنها أن تخضع لاختبار الصدق ولا يمكن لجمل الأمر أن تخضع لذلك. فحينما يقول نانو Nano (بلهجة أمرة عنيفة) في مسرحية المنبع لأونيل O'Neill: «اشربوا!»، فإن الأمر لا يمكنه أن يشير السؤال التالي: «هل هو صادق أو غير صادق؟»، إلا أنه يمكن لهذا السؤال أن يطرح بشكل أمثل بعد جمل مثل: «شربنا» و«نشرب». وعلاوة على ذلك، وعلى عكس جمل الأمر، يمكن للجمل الخبرية أن تتحول إلى جمل استفهامية: «هل شربنا؟» و«هل نشرب؟».



إن النموذج التقليدي للغة: كما أوضحه على وجه الخصوص بوهلر<sup>(٩)</sup> يقتصر على ثلاث وظائف - اسمالية وإيهامية ومرحمية - ونسب القيم الثلاثة لهذا النموذج اثنتي عشر الشكل أي المرسل. ونسب المعاطب أي المرسل إليه، ومميز المعائب بأصغ نصير - أي شخصاً ما، أو شيئاً ما، تحدثت عنهما. وإطلاقاً من هذا النموذج الثلاثي، أمكننا أن نستدل، بسهولة، على بعض الوظائف اللسانية الإسمية. وهكذا، فإن الوظيفة الشعرية أو التعزيبية يمكن أن نضعها تحويلاً لـ «صير المعائب غير الحاضر وغير الحي إلى متلق لرسالة إيهامية» «أو أن شجرة العير تيس، نمو، تقو، تقو، تقو»<sup>(١٠)</sup> «أيتها الماء، يا ملك الأنهار، أيتها البحر: احسن الأحرار، إلى ما وراء البحر الأزرق، إلى عمق البحر، وليتعد البحر إلى الأبد كي لا يثقل القلب الحبيب لعادم الله، وليذهب الحزن وليخيم بعيداً»<sup>(١١)</sup> «أيتها النسر توقفي على كاسارون، وأنت أيها النسر توقفي على رادي أهالون! فتوقفت النسر وتعدت القمر»<sup>(١٢)</sup> لقد نعرضنا، مع ذلك، على وجود ثلاثة عوامل أخرى تشكل التواصل اللغوي: ونسب هذه العوامل الثلاثة ثلاث وظائف لسانية

وهناك رسائل تُوظف في الجوهر، لإقامة التواصل وتمديد أو قصه، ونوظف للتأكد مما إذا كانت صورة الكلام تشمل (طالو! أسمعني؟)، ونوظف لإثارة انتباه المعاطب أو التأكد من أن انتباهه لم يفتح (قل، أسمعني؟، أو بالأسلوب التكسيري «استمع إلي!»، ومن الجانب الآخر من الخط «هم - هم»). إن هذا التشديد على الاتصال - على الوظيفة الانتباهية باسـطـلاح مـالـينـوفسكي Malinowsky<sup>(١٣)</sup> - يمكن أن يوجد نادراً موهوراً للعب الطفوسية بل يمكن أن يوجد حوارات قائمة موضوعها الوحيد هو تمديد التحوط. ولقد كنت نوزوني بـ Dorothy Parker أمثلة بليغة: يقول الشاب: «طيب!»، وتقول هي: «طيب!»، ويقول: «ها نحن قد وصلنا»، وتقول: «لقد وصلنا أليس كذلك؟»، ويقول: «أعتقد جيداً أننا قد وصلنا»، وتقول: «ها! لقد وصلنا»، ويقول: «طيب!»، «طيب!»، إن الجهد المبذول لإقامة التواصل والحفاظ عليه هو جهد حاس للغة الطيور الناطقة: وهكذا، فالوظيفة الانتباهية للغة هي الوظيفة الوحيدة التي نشارك فيها

(٩) K. Bühler, «Die Anatomie der Sprache - Wissenschaften, Kant Studien, 18 19-20 (Berlin, 1913)

(١٠) صيغة شعرية ليتوانية، انظر: V. T. Masalska, Lituanische Zaubersprüche, Folklore follows communications, 87 (1929), p. 49

(١١) نغمة شمل روسيا انظر: P. N. Rybickov, Primi, Vol. 1, Moscow, 1910, p. 217 et ss

(١٢) Jourd. 10 12

(١٣) Malinowsky, B. «The Problem of Meaning in Primitive Languages», in C. K. Ogden & I. A. Richards, The Meaning of Meaning, New York et Londres, 9<sup>e</sup> éd., 1953, pp. 296-336

الطُيور الناطقة مع الكائنات الإنسانيّة. وهي أيضاً الوظيفة اللّغويّة الأولى التي يكتسبها الأَطفال إن التّروّع إلى التّواصل عند الأَطفال يسبق طاقة إصدار الرّسائل العاملة لأحبار

لقد جرى تمييز بين مستويين للغة، في السّطق المعاصر، بين «اللّغة - الموضوع» المتحدّثة عن الأشياء، و«اللّغة الواصفة» المتحدّثة عن اللّغة نفسها إلا أن اللّغة الواصفة ليست أداة علميّة ضروريّة في خدمة الناطقة واللّسانيين فحسب؛ فهي تمت أيضاً دوراً هاماً في اللّغة اليوميّة. فحسب مارس اللّغة الواصفة دور أن تنه إلى العاصيّة الميتالابيّة لمعلّياتنا مثلما كان النّيد جُورْدان يتكلّم مثراً دور أن يعلم بذلك. وفي كلّ مرّة يبرّج فيها المرسل و/أو المرسل إليه ضرورة التّأكّد مما إذا كانا بنعملائنا استعمالاً جيّداً نفس النّس، فإن الخطاب يكون مركزاً على النّس - إنه يتخلّ وظيفة ميتالابيّة (أو وظيفة تشرح). يتساءل المتسمع : «أسي لا أهمك - ما الذي تريد قوله ؟» أو بأسلوب ربيع : «ما تقول ؟» ويسبق التّكلّم مثل هذه الأسئلة فيقال : «أنتهم ما أريد قوله ؟» ولتتخلّ حواراً مرععاً مثل هذا الحوار : «le sophomore s'est fait coller» ولكنّ ما معنى se faire coller ؟ se faire coller يعني ما يعنيه «séchier» وما معنى sécher ؟؟. تعني sécher رسب في الأصحاح. وبلغ التّسائل الذي يجهل المعجم الطّلاّبي : «وما معنى un sophomore ؟؟» يدلّ un sophomore على طالب في النّة الثّانية. إن الإحبار الذي توفّر كلّ هذه الحمل المعادليّة بحسب النّس المعجمي للفرنسيّة فحسب. ووظيفتها، بصغة دقيّة، وظيفة ميتالابيّة. إن كلّ سيرورة تعلّم اللّغة، وخاتمة اكتساب الطّفل للغة الأم، تلعباً بكثرة إلى مثل هذه المملّيات الميتالابيّة؛ ويمكن تعريف العبّنة في الغالب بافتقار القدرة على المملّيات الميتالابيّة.<sup>(14)</sup>

لقد استمرّنا كلّ العوامل التي يتلزمها التّواصل اللّساني ما عدا عاملاً واحداً. وهو الرّسالة نفسها. إن استهداف الرّسالة بوصفها رسالة والتّركيز على الرّسالة لحاياتها الخاص هو ما بطبع الوظيفة الشمريّة للغة. ولا يمكن لهذه الوظيفة أن تُدرّس دراسة مفيدة إذا ما أغفلنا المشاكل العامّة للغة، ومن جهة أخرى يتطلّب التحليل الدقيق لغة أن نأخذ حذياً بعين الاعتبار الوظيفة الشمريّة. ولا تؤدّي كلّ محاولة لاحتزال دائرة الوظيفة الشمريّة إلى النّس، أو لفصر النّس على الوظيفة الشمريّة إلا إلى نسيط معرط ومضلل. وبست الوظيفة الشمريّة هي الوظيفة الوحيدة لمن اللّغة، بل هي فقط وظيفته السّهيمة والمحدّدة، مع أنّها لا تلعب في الأنشطة اللّغويّة الأخرى سوى دور تكبلي وعرسي ومن شأن هذه الوظيفة التي تُثّر

الجانب الملموس للدلائل أن تعمق بذلك الثابتة الأساسية للدلائل والأشياء. وبالإضافة إلى ذلك، لا يمكن للسانيات، وهي تعالج الوظيفة الشعرية، أن تقتصر على مجال الشعر.

لماذا تقول دائماً جان ومارغوريت، ولا تقول أبداً مارغوريت وجان ؟ أنتفضل جان على أختها التّوم ؟. «أبداً، لكن، لهذا التركيب وقع أعذب». ففي تعاقب كلمتين معطوفتين، وفي الوقت الذي لا يتدخل فيه أي شكل هرمي، يرى المتكلم، في الصدارة المسددة إلى الاسم الأكثر قصراً، الشكيل الأفضل الممكن للرسالة دون أن يفتر ذلك.

تتكلم فتاة دائماً عن مرأب رهيبة لماذا رهيبة ؟. «لأنني أكرهه». لكن لماذا لا تقولين مفزع و فظيع و مربع و مقرف ؟. «لا أدري لماذا، إلا أن رهيبة تناسب أفضل من غيرها». إنها تطبق، دون أن تشكك في ذلك، الوسيلة الشعرية للتجنيب.

ولتحلل بإيجاز الشّمار النّياشي I like like : فهو يتضمّن ثلاثة مقاطع أحادية وثلاثة أصوات مزدوجة /ay/، كل صوت مزدوج منها يعقبه، تناظرياً، فونيم صامت، /l, k, k/، ويقدم تنظيم الكلمات الثلاث تنوعاً : إذ لا وجود لأي فونيم صامت في الكلمة الأولى، وهناك فونيمان من حول الصوت المزدوج في الكلمة الثانية، وهناك صامت ختامي في الكلمة الثالثة. ولقد سجل هايمس Hymes<sup>(13)</sup> هيئة نواة مماثلة /ay/ في بعض سوناتات كيشر ويشكل عموداً الصيغة I like/ like قافية، وتوجد الكلمة الثانية من كلمتي القافية متصّنة بأكملها في الكلمة الأولى (قافية التّرجيع)، /ayk/ - /ayk/، إنها صورة تجنّيبية لإحساس يشلّ موضوعه كله. ويشكل العمودان جناحاً مصوّتياً، وتوحد الكلمة الأولى من الكلمتين في الحناس متصّنة في الكلمة الثابتة. /ay/ - /ayk/، إنها صورة تجنّيبية للذات العاشقة التي يحتضنها الموضوع الممشوق. إن الدور الثانوي للوظيفة الشعرية يفوّي وقع هذه الصيغة الانتعائية ويعزز معاليتها.

وكما سبق أن قلنا، فإن الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية ينبغي أن تتجاوز حدود الشعر، ومن جهة أخرى، لا يمكن لتحليل اللساني للشعر أن يقتصر على الوظيفة الشعرية. فخصوصيات الأجناس الشعرية المختلفة تنلزم مساهمة الوظائف اللفظية الأخرى بجانب الوظيفة الشعرية المهيمنة وذلك في نظام هرمي متنوع. إن الشعر الملحمي المركّز على ضمير الغائب يفتح المجال بشكل قوي أمام مساهمة الوظيفة المرجعية؛ والشعر الغنائي الموحّه نحو صير المتكلم شديداً الارتباط بالوظيفة الانفعالية؛ وشعر ضمير المخاطب يشم بالوظيفة



الإفهامية، وينمى بوصفه التماسياً ووعظياً وفق ما إذا كان ضمير المتكلم فيها تابعاً لضمير المخاطب أو وفق ما إذا كان ضمير المخاطب تابعاً لضمير المتكلم.  
وبمكنا الآن، بعد الاستكمال المتفاوت لوصفنا السبع للوظائف التأسيسية للعوامل اللفظية، أن تتم خطاطة العوالم التأسيسية بخطاطة مناسبة للوظائف :

مرجعية		
إفهامية	شعرية	امعالية
	انتباهية	
	ميتالسانية	

نختار أي معيار لساني نتعرف، تحريسياً، على الوظيفة الشعرية ؟ وعلى وجه الخصوص، ما هو المنصر الذي نختار وجوده ضرورياً في كل أثر شعري ؟ وللإجابة على هذا السؤال لابد أن نذكر بالتعظيم الأساليب للترتيب المنطقي في التلوك اللفظي .  
الاختيار والتأليف<sup>(16)</sup> ولنفترض أن طفل، هو موضوع رسالة ما فالمتكلم يختار من بين سلسلة من الأسماء الموجودة والمتفاوتة التماثل مثل طفل وعلام وولد وصبي، وهي كلها متساوية التماثل من زاوية نظر ما؛ ويختار المتكلم، بعد ذلك، من أجل التطبيق على هذا الموضوع، فعلاً من الأفعال المتقاربة دلاليةً بنام وينمى ويستريح ويعفو. وتتألف الكلمتان المختارتان في السلسلة الكلامية، إن الاختيار ناتج على أساس قاعدة التماثل والمساواة والمقاربة والتراصف والطباق، بينما يعتمد التأليف وبناء المتواليات على المحاورة. وتُستقطب الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف ويرتفع التماثل إلى مرتبة الوسيلة المكونة للمتواليات ويوضع كل مقطع، في الشعر، في علاقة تماثل مع كل المقاطع الأخرى لنفس المتواليات؛ ومن المعروف أن يكون سر الكلمة مساوياً لسر كلمة أخرى؛ وعلى نفس المنوال، تساوي الكلمة غير المسورة الكلمة غير المسورة، والكلمة الطويلة (تطريفاً) تساوي الكلمة الطويلة، والكلمة القصيرة تساوي الكلمة القصيرة؛ ويساوي حد الكلمة حد الكلمة، وغياب الحد يساوي غياب الحد؛ والوقف التركيبية تساوي الوقفة التركيبية، وغياب الوقفة يساوي غياب الوقفة. إن المقاطع تتحول إلى وحدات قياس، ونفس الشيء يقال من التخرجات والنشور

ويمكنا أن منه علم أن اللغة الواصفة تستعمل هي ذاتها متوالية من الوحدات المتماثلة وذلك تأليف تعابير مترادفة في جملة معادلتية .  $A = A$  (المرس هي أشي الحصار) ومع ذلك، فإن هناك ما بين الشعر واللغة الواصفة تعاملاً جديراً . ففي اللغة الواصفة، تستعمل المتوالية لسا، معادلة، بينما المعادلة هي التي نستخدم، في الشعر، لبناء المتوالية

ن المتواليات التي تعبرها حدود الكلمة نصح، في الشعر، مقية ونذكر علاقة بينها، وهي إما أن تكون علاقة تساوي في الرسم، وإما أن تكون علاقة تدرج. ففي حصار ومازوريتة يرى في الأثر المبدأ الشعري للتدرج المقطعي. هذا المبدأ منه الذي ارتفع إلى مرنة القانون الإيجاري<sup>(17)</sup> في إيفاعات الملاحم الشعبية الثرية. ومن النصف على التعبير الإيجاري innocent bystander (متفرج بريء)، من دون التعميلتين اللتين تكونانه، أن يعتبر رؤساً. إن تناظرية الأعمال الثلاثة الثابتة المنقطع ذات الثابت الاستهلاكي والمقصود العناني المتماثلين هي التي تمزج مروتها رسالة الشعر المتضمنة للقيصر : *Veni, Vidi, Vici*، (جئت، هنت، انتصرت)

إن ورد المتواليات عبارة عن وسيلة لا نحدد تطبيقاً لها في اللغة خارج الوظيفة الشعرية وقد أعطيت، في الشعر ليس غير، تحريرة قابلة للمقارنة مع تكرار الرسم الموسيقي . اعتماداً على سبق سيمبوليتي آخر، وذلك بواسطة التكرار المطرد للوحدات المتماثلة لرسم التلثة الكلامية لقد عرف حيراز مثلي هوينكس، الذي كان رائداً كبيراً لعلم اللغة الشعرية، الطم بشاره . خطاباً يكرر كلياً أو جزئياً نفس الصورة الصوتية<sup>(18)</sup> ويمكن للتوال الذي يطرحه، بعد ذلك، هوينكس : «لكن أعتبر كل ما هو نظم شعراً ؟» أن يجاب عنه صفة نهائية مد اللحظة التي تتوقف فيها الوظيفة الشعرية عن أن تُخضع، اعتبارياً، في الشعر إن الأبيات التذكيرية التي استشهد بها هوينكس . من نوع «*Tes père et mère honoreras*» . وأحراء الأبيات المقتاة الإشهارية المعاصرة، وقوانين القرون الوسطى المنظومة التي أشار إليها لوتر Lotz<sup>(19)</sup> أو أيضاً المحنصات العلمية الساكربتية المنظومة التي يميزها، بشكل دقيق، التراث الهندي عن الشعر الحقيقي Kāvya . كل هذه النصوص المروضية نستخدم الوظيفة الشعرية دون أن تُشد، مع ذلك، إلى هذه الوظيفة الدوز القسري والمحدد الذي تقوم به في الشعر. إن الطم إذن، يتجاوز، في الواقع، حدود الشعر، إلا أنه يستلزم دائماً، في نفس الآن،

(17) I. Mavric «Metrika nasobash nach prabom», Rad jugoslavenske Akademije, 168, 170 (Zagreb, 1907) انظر

(18) J.M. Hopkins «The Journals and papers, II» Harvar ed London (1959) 116

(19) J. Lotz «Metric Typology» in Style in language, pp. 135-140

الوظيفة الشعرية. ويدو أن أية ثقافة لا تجهل النظم رغم أن هناك أساطاً ثقافية عديدة لا نعرف النظم المطبق. وبالإضافة إلى ذلك، فإن هذا النظم المطبق حتى في الثقافات التي نعرف، في مصر الآن، النظم الحالى والنظم المطبق، يبدو دائماً بوضوح ظاهرة ثانوية وهرعية بدون جدال. إن استخدام الوسائل الشعرية بقصدية متعمدة لا يحفي حوهرها الأول كما أن عناصر اللغة الاعمالية المستخدمة في الشعر لا تفتقد تلويها الانفعالي ويمكن لبرلماني مناظر أن يشد، بشكل جيد، هياوطا *Hawatha* لأن هذا النص طويل، ومع ذلك يفي الطابع الشعري الهدف الأول للنص معه. ومن البديهي ألا يكفي وجود حاجات فنية تعارفية للشعر وللموسيقى أو للترجم لعضل فساب النكل - سواء تعلّق الأمر بالنظم وبالموسيقى أو بالترجم - عن الدراسة الداخلية لهذه النصوص المختلفة ذاتها.

وبتلخيص، فإن تحليل النظم يعود كلياً إلى كساء الشعرية، ويمكن تحديد الشعرية باعتبارها ذلك المرح من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة. وتهتم الشعرية، بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر محض حيث نهتم هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضاً خارج الشعر حيث تُعطى الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية.

يمكن للصورة الصوتية، التكرارية التي رأى فيها فونكس المبدأ المكوّن للنظم أن تعدّ بدقة أكثر. فمثل هذه الصورة تستخدم دائماً على الأقلّ تبايهاً (أو أكثر من تباين) نائباً بين التواء العالي نسبياً والمنخفض نسبياً لمختلف فقرات المتواليات الموسيقية.

إن الجزء البارز التووي المقطعي المكوّن لقمة المقطع، داخل مقطع معين، يتعارض مع الفونيمات الأقلّ بروزاً والهامشية وغير المقطعية. وينتسب كل مقطع فونيمياً مقطعياً، وتحتلّ فونيمات هامشية غير مقطعية المساحة العاصلة بين فونيمين مقطعيين متعاقبين في بعض اللغات بعضة دائمة وفي بعضها الآخر في أعلاّ الأحياء ويكون عدد الفونيمات، المقطعية في سلسلة معصورة عروضياً (وحدة المدة) ثابتاً في النظم السنّ مقطعياً. بينما لا يكون حضور فونيم ما أو مجموعة من الفونيمات غير المقطعية بين فونيمين مقطعيين متتاليين في سلسلة عروضية ثابتاً إلا في اللغات التي تفرض ورود فونيمات غير مقطعية بين الفونيمين المقطعيين، ولا يكون ثابتاً أيضاً إلا في أساق النظم التي تعرض تماقب صوتيين. وهناك تعلّ للتزوع إلى نموذج مقطعي ذي شكل واحد يكس في تحبّ المقاطع المغلقة في نهاية البيت، وهذا ما نلاحظه مثلاً في الأعالي الملحمية التزيية. ويؤدي النظم المقطعي الإيصالي

مبلاً إلى معالجة نعلب مصونات غير مفصولة بمونيمات صامتة باعتبارها مقطعاً عروبياً واحداً.<sup>(20)</sup>

ويكون المقطع، في بعض أنماط النظم، هو الوحدة الشائنة الوحيدة في وزن البيت، ويكون الحدّ النحوي هو الخط الفاصل الثالث بين المتواليات الموزونة، بينما تكون المقاطع مدورها، في أنماط أخرى، مشتقة إلى بارزة وغير بارزة، و/أو يتميز متوحيان من الحدود النحوية من جهة نظر الوظيفة العروضية وهما حدود الكلمات والوقفات التركيبية.

وإذا ما استلبنا أنواع الشعر المتن حرّاً، والمعتمدة على تأليف التسميمات والوقفات، فإن كل وزن يستخدم المقطع بوصفه وحدة قياسية على الأقل في بعض مقاطع البيت وهكذا، فإن عدد المقاطع في الرّس الصّيف («الرحو» حسب هوبكنس)، في النظم السري الحالم (الإيقاع الوائب - اصطلاح هوبكنس)، يمكن أن يتنوع، إلا أن الرّس القوي (الارتكان) لا يحتوي، أبداً، إلا على مقطع واحد.

وبنم الحصول على التّايين بين السرور واعداده، في كل شكل للنظم السري، بالنحو، إلى التّمييز بين المقاطع المسورة وغير المسورة، وتلعب أغلب الأنماط الشريّة، في الحوهر، لمة التّايين بين المقاطع الحاملة لسر الكلمة والمقاطع غير الحاملة له، إلا أن بعض تنوعات النظم السري تسعمل السور التركيبية أو سور المجموعة، تلك التي يعيها ويثبتات Warrall ويزدخلي Hargreaves<sup>(21)</sup> بوصفها «السور الأساسية للكلمات الأساسية» والتي تتعارض باعتبارها بارزة مع المقاطع التي تفتقد مثل هذه السور التركيبية الأساسية.

وتتعارض المقاطع الطويلة والقصيرة تعارضاً متادلاً، في النظم الكمي («الرمسي») باعتبارها على التوالي، بارزة وغير بارزة، وتضنّ هذا التّباين، عادةً، مراكز المقاطع، تلك المراكز الطويلة والقصيرة على المستوى الفونولوجي. إلا أن المقاطع الصغرى، والتي تكس في قوبم صامني رائد مصوت مخترجاً، تتعارض، في الأنماط العروضية مثل نمطي العروض العربي واليوناني القديم - تلك الأنماط التي تطابق بين الطول «الموقعي» والطول «الطبيعي»، مع المقاطع التي تحتوي على فائض (مخترجاً ثانياً أو صامت ختامي) باعتبارها مقاطع بسيطة وغير بارزة في تعارضها مع مقاطع مركبة وبارزة.

(20) Lert A. «Della versificazione nelLomb», Archivum Romanicum 14 446-576 (1939) German VIII IX - لير

(21) Warrall W. K. Jr et M.C. Beachley «The Concept of Meter - an Exercise in Abstraction» Publications of the Modern Language Association of America, 74 581-598 (1959) résumé dans Style in Language, pp 191 196.

وأما مسألة معرفة ما إذا كان هناك، بحسب النظم النري والنظم الكمي، وجود لمط منظمي، للنظم في اللغات التي تستخدم فيها اختلافات النغم المقطعي لتعبير دلالات الكلمات، فتبقى معلنة<sup>(22)</sup> وتعارض، في الشعر الصيني الكلاسيكي،<sup>(23)</sup> المقاطع ذات التعبير في طبقة الصوت (في السببة 192، الأنغام المتعاضدة) مع المقاطع عند ذات التعبير في طبقة الصوت (p'ing، الأنغام الناشئة)، إلا أنه يبدو حيناً أن أساس هذا التعارض مبدأ كمي؛ وهذا ما سبق أن أدركه بوليفانوف Polivanov، وأوله وأبع لي Wang Li تأويلاً سديداً.<sup>(24)</sup> ويبدو أن الأنغام الناشئة، في التراث العروضي الصيني، تتعارض مع الأنغام المتعاضدة كما تتعارض قيم المقطع النغمية الطويلة مع القيم القصيرة، بحيث يكون النظم معتمداً على التعارض طويل / قصير.

ولقد انتهى جوزيف كرينسارك Joseph Greenberg على نوع آخر للنظم المعمي. وتلك حالة نظم الفار إيفيك Efik الذي يعتمد على الخاصية التطورية لمدى النظم الصوتي أو للمستوى.<sup>(25)</sup>

وفي الأمثلة التي ذكرها سيمونس Simmons،<sup>(26)</sup> يشكل السؤال والحواء مجموعتين تتكون كل منهما من ثمانية مقاطع تقدمان من تورييع القويمات المقطعية ذات الأمام العالية (ع) والمخفضة (ح)، وعلاوة على ذلك، فإن المقاطع الثلاثة الأخيرة من المقاطع الأربعة من كل شطر، تقدم خطاطة منغمية متطابقة: ح ٤٤٤٤ / ح ٤٤٤٤ / ح ٤٤٤٤ / ح ٤٤٤٤. وبينما يمثل أماما النظم الصيني بوصفه نوعاً خاصاً للنظم الكمي، فإن نظم الفار إيفيك يرتبط بالنظم النري المعهود بواسطة تعارض درجتين في تنو، (قوة أو علو) ثم الصوت الإنساني، بحيث إن نقاً عروضياً للنظم لا يمكنه أن يعتمد إلا على تعارض قيم المقطع وهوامته (النظم المقطعي)، وعلى المستوى النسي للقيم (النظم النري) أو على الطول النسي للقيم المقطعية أو للمقاطع النامة (النظم الكمي).

وبمثل أحياناً في كتب الأدب المدرجة على تعبير عن فكرة مفعة تقتضي بأن المقطعية، في تعارض مع النص الحي للنظم النري، تختل إلى تعداد الي للمقاطع، وإذا

(22) R Jakobson *On transposition* Berlin-Moscow, 1921

Bishop, J. I. «Prosodic Elements in Tang Poetry», Indiana University Conference on Oriental Western Literary Relations, Chapel Hill, 1955

a) Polivanov, E. D. «O metricheskoi stroficheskoi struktury kitajskogo sizemotzenija» *Usslojny Rosopshay Akademii Nauk* (24

seriya), 146-158 (1924), b) Wang Li *Han-yü shih-shih-kueh* (= «Verification cheng-shih») Chungking, 1938

(25) R Jakobson *Essais de phonologie et phonétique*, 111

Simmons, D. C. «Specimens of Efik Folklore» *Folklore*, 66: 411-424 (1955) (26)



إن ثلاثة أزمان موسومة على خمسة لا تتوحد على نبر الكلمة في البيت الياامي لشبلي :

Laugh with an inextinguishable laughter

ضَحِكَ ضَحِكًا يَتَعَذَّرُ إخمَادُهُ

وهناك سعة أزمان موسومة على ستة عشر مسورة في الرِّبَاعِيَّة النَّثَالِيَّة التي نستقيها من أحدث قصيدة لئانثرناك مكتوبة وفق أورار رباعية يامية وهي قصيدة Zemlja (الأرض) :

I ŭlica za panibrata

S okónnicej podsklepowatój.

I hčel'noj nóč' i zakátu

Ne razminut' sja u reki

وبما أن الغالبية العظمى من الأزمان الموسومة تتطابق مع نور الكلمات، فإن المنع إلى الأبيات الزوسية أو قارئها مهياً، حسب درجة عليا من الاحتمال، للمثور على نبر الكلمة على كل مقطع مردوج للأبيات الياامية، إلا أن المنع أو القارئ يوجد في حالة توقع محبط، في البداية ثانياً للرِّبَاعِيَّة لئانثرناك، وفي المقطع الرابع، وبمبدأ شيئاً ما في المقطع الخامس - وذلك في البيت الأول وفي البيت الثاني. وتكون درجة هذا الإحباط أكثر ارتفاعاً إذا كان زمن موسوم قوي خالياً من الشر، وتصح هذه الدرجة ملحوظة، بشكل خاص، إذا كان زمان موسومان متعاقبان يقعان على مقاطع غير مسورة. ويكون عدم نبر رمبي موسومين متعاقبين أقل احتمالاً وأكثر إثارة إذا شمل شطراً كاملاً، كما هو الحال في بيت لاحق من نفس القصيدة

Čtoby za gorodskoju grán'ju

وبخضع التوقع لمعالجة زمن موسوم مطب في القصيدة، على العموم، للتراث المروحي الموحود في شوليت. ومع ذلك، يمكن المرص الموسوم ما قبل الأخير أن يقع في الغالب غير مسور أكثر من مسوراً. وهكذا، وفي قصيدة لئانثرناك هذه، هناك نبر الكلمة على المقطع الخامس لسبعة عشر بيتاً فقط على واحد وأربعين بيتاً. إلا أن تناوب المقاطع المردوجة المسورة والمقاطع غير المردوجة غير المسورة يخلق هجواً يحمل المرء بتوقع نراً على المقطع الخامس حتى في الورن الرباعي الياامي.

ومن الأكيد أن إذعاز ألان هو، شاعر التوقع الفاضل والمنظر له، هو الذي قوّم، عروصياً ومعباً، الإحساس بالرضى الذي يرتبط عند الإنسان بالإحساس غير المتوقع الناتج من المتوقع، ولا يمكن أن يفكر في أحدهما دون أن يفكر في تقيضه، كما أن الشر لا يمكنه أن يوجد

دون وجود الخير.<sup>(29)</sup> ويمكننا هنا أن نطبق بسهولة صيغة روبرت فروست في «الصورة التي يصنعها الشعر» : «إن الصورة هي نفس الصورة كما هو الأمر في الحب».<sup>(30)</sup> ولا تعرف الأشكال التقليدية للنظم الروسي، في الكلمات المتعددة المقاطع، انتقال سر الكلمة في الرمز الموسوم إلى الرمز غير الموسوم («تفعيلة مقلوبة»)، إلا أن هذا الانتقال كثير الوجود في الشعر الإنجليز بعد وقفة عروضية و/أو وقفة تركيبية. ويمد مثال مهم، في بيت ميلتون، تنوعاً إيقاعياً لذلك ويدور حول نفس الصفة :

Infinite wrath and infinite despair

غضب لا نهائي ويأس لا نهائي

ويظهر المقطع المسور لنفس الكلمة مرتين في الرمز غير الموسوم، أولاً في بداية البيت وثانياً في بداية مجموعة كلمات، وذلك في البيت :

Nearer, my God, to Thee, nearer to Thee

أقرب، يا إلهي، إليك، أقرب إليك

ونعتبر شكل نام المحتوى الحاص للعلاقة بين رمز غير موسوم والرمز الموسوم السابق ماثرة هذه الضرورة التي درسها جيسبرسن<sup>(31)</sup> Jespersen والمنداولة في العديد من اللغات. ويصح الرمز غير الموسوم نوعاً من المقاطع ذات الطبيعة المردوحة حينما يُحلّحل إدراج وقفة ما علاقة الأسفلية المباشرة هذه.

وبالإضافة إلى القواعد التي تشكل أساس الملامح الإيجابية للنظم، تعود أيضاً القواعد المنحكمة في ملامحها الاختيارية إلى الوزن. ونحن نميل إلى اعتبار ظواهر مثل غياب النبر على الأزمان الموسومة أو ثبوت الأزمان غير الموسومة بوصفها انحرافات، إلا أنه ينبغي أن نتذكر أن الأمر يتعلق هنا بتأرجحات مقولة وبانحرافات تنفي في حدود القانون. وكما يقول النواب البرلمانيون الإنجليز، إن الأمر لا يتعلق بمعارضة صاحب الحلالة الوزن، ولكن الأمر يتعلق بمعارضة لجلالته.<sup>(32)</sup> وفيما يخص الخرق الفعلي للقوانين العروضية، حينما تتناقض حول هذا النوع من الخروقات، فإن ذلك يذكرني دائماً بما كان يقوله أوزيب نريك Osip Bink، الشخص الأدهى من دون شك من كل الشكلانيين الروس : «إننا لا نتابع ولا نحاكم

(29) E. A. Poe « Marginalia », The Works, Vol. I, New York, 1857.

(30) R. Frost Collected Poems, New York, 1939.

(31) Jespersen, O. « Cours psychologique de quelques phénomènes de métrique » Psychologie du langage, Paris, 1913.

(32) المقصود بالمعارضة الأولى معارضة حد الوزن، والمقصود بالمعارضة الثانية معارضة صيغة الوزن.

الشاعرين السياسيين إلا حبسا تقتل مؤامرتهم. أما في حالة نجاح مؤامرتهم، فإن الشاعرين أنفسهم هو الذين ينتخبون أنفسهم شهبين وقصاة. فلو تأملت الحروفات التي تمارس على الورق لاكتسبت هذه الحروفات ذاتها قوة القانون المروفي.

إن الورق - أو نموذج البيت بالمعنى أوسع - يبدأ من أن يكون خطاطة نظرية - يتحكم في سبة كل بيت حاص - ولعل في سبة كل مثال بيت حاص. والنموذج والمثال عبارة عن مفهومين متعالتين. ويحدد نموذج البيت الملامح الثابتة لأمثلة البيت ويثبت حدود التوقعات. ويحفظ الزوايا الملاحون في سربيا ويشدون ويرتعلون، إلى أبعد الحدود. الآلاف من أبيات الشعر الملحمي وأحياناً عشرات الآلاف. ويكون الورق فيها حياً في أدهانهم. ولأنهم عاجزون عن استعراج القواعد منها، فهم، مع ذلك، يتعرفون على حروفات هذه القواعد ويفقدونها، حتى لو كانت هذه الحروفات حروفات هبة.

وهي الملحمة السربية، يحتوي ثل بيت، بالتدقيق، على عشرة مقاطع، وهو مشروع بوقعة تركيبية. ويوجد هناك أيضاً حذ الكلمة الإحصائي قبل المقطع الخامس وعباب إحصائي بعد الكلمة قبل المقطع الرابع والمقطع العاشر. ويقدم البيت، بالإضافة إلى ذلك، حاضيات دالة على مستوى الكمية والسر.<sup>(11)</sup>

نمينا هذه العاصلة الملحمية السربية، نجاب العديد من الأمثلة المشابهة التي يقدمها المروص المقارن، من التطابق العاطفي بين العاصلة والوقفة التركيبية. وليس على حذ الكلمة الإحصائي أن يأتلف مع وقفة ما، بل ولا يتصور حذها وكأنه يجب عليه أن يكون قابلاً للإدراك بالأذن. فتحليل الأغاني الملحمية السربية المسجلة في العاكي يبرهن على أنه لا وجود لأية علامة مسموعة وإجارية تشير إلى العاصلة. ومع ذلك، فإن كل محاولة لإلقاء حذ الكلمة قبل المقطع الخامس بأقل تغيير في رنة الكلمات تعتبر محاولة يردّها النار على الفور إلى اتواقفة السحوية القاصية بأن المقطعين الرابع والخامس يتسبان إلى كلشبر محتلمين تجعل المرء يعطي للفاصلة فيمتها. وهكذا، فإن نموذج البيت يذهب إلى أبعد من مسائل الشكل المتوني الخالص: إذ الأمر يتعلق بظاهرة لسانية أكثر رحابة لا تنفدها معالجة سونية محسب.

(11) Jakobson «Studies on comparative slavic Metrics» (Ljubod Slavonic Papers, 2) 66 (1952), «Ueber den Versuch der scholastischen Vorlesungen», Archivum neoslavoslavica de phonetica experimentalis, 7 v 44-53 (1933).



إنني أقول «ظاهرة لسانية» رغم أن شاتسان<sup>(14)</sup> قد مزج ما أن «الوزن» يوجد بوصفه مضافاً خارج اللفظ. وصحيح أن الوزن يوجد أيضاً في صور أخرى تشمل السلسلة الرسمية. فهناك العديد من المشاكل اللسانية - كالتركيب مثلاً - التي تتجاوز، بمس الأسلوب، حدود اللفظ. وهي مشاكل مشتركة بين مختلف الأساق السيوطينية : بل يمكننا أن نتحدث عن مجموعة علامات التمرور. ولهذه العلامات من ما يُندرز به لون أصفر في انتلافه مع لون أحمر ما أن حزمة المرور توشك على الانتهاء، وحيث يملأ اللون الأصفر في انتلافه مع الأحمر عن قرب نهاية التوقف؛ إن هذه العلامة الصفراء توفر لنا مناهية وثيقة مع المظهر النتم للعمل. ومع ذلك، فإن للوزن الشعري العديد من الخاصيات اللسانية الداخلية التي من الأليق وصفها من زاوية نظر لسانية خالصة.

ولنصف بأن أية خاصية لسانية من نموذج النظم لا يسمي إجمالاً. وهكذا، فإن من الخطأ المأسوف له، مثلاً، التكرار لقيمة مكونة للتشيم في الأوزان الإنجليزية. وحتى دون أن نتحدث عن دورها الأساسي في أوزان غلم للشعر الحر مثل وألت ويتان، فإن من المستحيل تجاهل الدلالة المروضية لتسيم الوقفة («فصل حامي»). سواء أكان موقعاً أم غير موقع،<sup>(15)</sup> فهي فصائد مثل The rape of the lock. هذا التسيم الذي يتجنب، بصفة قصدية، التماطلة : ومع ذلك، فعلى التراكم الشديد للسلسلة من التماطلات لا يتسكى أبداً من إخفاء وضع الانطواء والتشروع الذي هو تنوعه؛ ووظيفة التماطلات هي دائماً إبراز التصادم العادي للوقفة التركيبية وتنهم الوقفة مع الحد المروضي. ومهما كانت طريقة القراءة التي يتبنّاها المتشيد، فهذه القصيدة تبقى خاضعة لتقيد على مستوى التشيم. وتعتبر مسألة النطاق التشيمي المنهجية لقصيدة ما ولشاعر ما ولمدرسة شعرية ما أحد موضوعات الشاغل الأكثر أهمية التي اقترحها الشكلانيون الروس.<sup>(16)</sup>

إن نموذج البيت يتحقق في أمثلة البيت. وتعيّن، عادة، لفظة «الإفناء» الملتصقة إلى حد ما التشروع الحر لهذه الأمثلة. وينبغي لتشروع أمثلة البيت داخل قصيدة معطلة أن يتميز بدقة عن أمثلة الإنجاز القابلة هي ذاتها للتشروع. وتعتبر الرقبة في موصف الأبيات الخاصة كما هو منطوق بها بالفعل، أقلّ نقماً بالنسبة للتحليل التزامني والتاريخي للشعر بالمقارنة مع دراسة إرشاد في الحاضر والماضي. إن واقع الأشياء بسيط وواضح : معناه

(14) Chatman, I. C.

(15) Kucenich, S. « Sur le phonotagme de la phrase » ILI P IV 186-223 (1971).

(16) Chatman, Boris Michailovitch et al. Leningrad, 1922. et Zhekmunich, V. Voprosy teorii literatury, Leningrad, 1928.



الطرق.<sup>(40)</sup> ومن الممكن أن نعيد تأويل الوصف الذي يعطيه لهذا الانسحاب الطناني.<sup>(41)</sup> إن تراكم مبدأ التماثل على تعاقب الكلمات أو عبارة أخرى، إن تركيب الشكل المروفي وتداخله مع الشكل المتصل للخطاب، يولد بالضرورة إحساساً بتشكيل مزدوج غامض بالنسبة إلى كل من ألف اللغة المعطاة وألف الورق. ونسب الاتفاقات كما نسب الاختلافات بين الشكليات والتوقعات المثبتة وكذا التوقعات المحيطة هنا الإحساس.

إن الطريقة التي يحقق بها «مثال الإنجاز» مثال البيت المعطى تتعلق بنموذج الإنجاز الخاص بالمنشد؛ ويمكن للمنشد أن يعتمد على أسلوب مقطوع وأن يميل، على عكس ذلك، إلى تطهير قريب من النشر أو أن يتأرجح أيضاً بحرية بين هذين القطبين. ويجب علينا أن نحذر من الثنائية التبسيطية التي تختزل زوجين إلى تعارض واحد إما بحذف التمييز الحذري بين نموذج البيت ومثال البيت (وكذا التمييز بين نموذج الإنجاز ومثال الإنجاز)، وإما بمطابقة خاطئة بين نموذج الإنجاز ومثال الإنجاز وبين نموذج البيت ومثال البيت على التوالي.

Mais tout n'est pas détruit et vous en laissez vivre Un.  
Votre fils, Seigneur, me défend de poursuivre.

لكن، لم يتهدم كل شيء ولقد تركتم واحداً حياً  
ابنك، يا سيدي، يمنعني من أن أتابع

يشتمل هذان البيتان من فيدرا Phèdre<sup>(42)</sup> على معاطلة ثقيلة تشكل حدثاً للبيت قبل المقطع الأحادي المنتم لمجموعة كلمات وجملية وقول. إن إنشاد هذه الأكتديريات يمكن أن يكون عروفاً خالصاً مع وقفة جلية بين «Vivre» و «Un»، ومع غياب وقفة بعد الصير. أو، على النقيض من ذلك، وفي أسلوب يميل نحو النشر، فإتينا لن تفصل بين الكلمات «laissez vivre un» وسؤثر، بشكل واضح، لوقفه معينة في نهاية الجملة (على نطق الحد). ولا يتوصل أي نمط من نمطي الإنشاد هذين، مع ذلك، إلى إخفاء التباين القصدي بين التقسيمين التركيبي والمروفي. ويبقى التشكيل الخاص بنصيدة ما على مستوى البيت متفلاً استقلالاً تاماً عن إنجازاتها المتنوعة - الشيء الذي لا يعني أبداً أن المسألة المثيرة التي أثارها

G. Harpelle, loc. cit.

(41) المنصود الطناني الموسني

(42) ملاحظة الشرح إلى القرية (يكولا ريني) لقد عرّضا هذا المثال الذي أعده باكوسون من The Handsome Heart

ليركس هذا المثال

سيبرز Sievers<sup>(41)</sup> مسألة المؤلف الفارسي لنفسه والمؤلف الفارسي للآخرين. مسألة عديدة الأهنية

إن البيت، دون شك، هو، دائماً وقبل كل شيء، صورة صوتية تكرارية؛ إلا أنه ليس دائماً هكذا. فحسب إن الزجة في حصر المواضع الشعرية مثل الورد والحمار والقافية في السنوي الغوتي وحده نفي الاستدلال التأملية دون أي مسوغ تحريري. إن لإسقاط مبدأ التناثر على التوالي دلالة أرحب وأعمق. ونعتبر صيغة هاليري - القصيدة هي ذلك التردد المسند بين الصوت والتمسك<sup>(42)</sup>. أكثر واقعية وعلمية من كل أشكال السرعة الانعزالية الغوتية.

ورغم أن القافية تعتمد، من حيث التعميم، على التكرار المتعدد لموسيمات ولمجموعات من الفونيمات المتناوبة، فإن ذلك يعني ارتكاب تسيط مفرط بدل معالجة القافية من زاوية الصوت فحسب. فالقافية تستلزم بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بينها (متوابع القافية، في اصطلاح فونتكس). ونحن علمنا، في تحليلنا، فامة ما، أن نسأل عما إذا كان الأمر يتعلق أو لا يتعلق بالتشجيع وبحر بواحه بين لواحق الاشتقاق و/أو لواحق الإعراب المتناثلة (Congratulations - decorations)، أو عما إذا كانت الكلمات التي تشكّل القافية تنتمي إلى نفس المقولة النحوية أو إلى مقولات مختلفة. وهكذا، فإن قافية رباعية لهونتكس، مثلاً، تطابق بين اسمين - Kind و mind - يتباينان معاً مع العنة blind والعمل and. فهل هناك تعاور دلالي وتشابه مكون لصورة بين الوحدات المتجمعة في القافية. كما هو الحال في : paysage - visage, grimoire - mémoire, désuétude - solitude. effort - essor ؟ وهل للمناصر التي تشكّل القافية نفس الوظيفة التركيبية ؟ إن الاختلاف بين الأصناف الشعرية والتطبيق التركيبي يمكن أن تشير إلى القافية محدثاً. وهكذا، ففي أبيات أبو التائية :

While I nodded, nearly napping  
Suddenly there came a tapping  
As of someone gently rapping

بينما أحنيت الرأس، وكنت تقرباً في إغفاءة  
فجأة وصل إلى متجمي نقر  
صادر من شخص يطرق الباب بلطف

(41) Sievers - Ziele und Wege der Schallanalyse, Heidelberg, 1924

(42) Paul Valéry, Tel Quel II, « Rhumba », Pléiade II, p. 317

تسائل الكلمات الثلاثة الموحودة في القافية مريباً وتختلف كلها تركيباً فهل القوامي المشتركة لمعطياً. كلباً أو حربياً. محزنة أم مسوح بها أم معطلة ؟ وعلى سبيل المثال. ما هو معبر القوامي الثامنة الاشتراك اللعطي مثل (il) joue - (la) joue , fin - l'aim , saint - sein أو كذلك من جهة أخرى قوامي الترحيح مثل . livide , ivre - délivre , dance - cadence . oncle - profonde , vide ؟ وأيضاً ما هو معبر القوامي المركبة .

(مثل «ce l'est» - «bracelet» , «hormis l'y faire» , «militaire» , «à lance» , «balance» عدد مالازمي، حيث توافق كلمة مجموعة كلمات ؟

ويمكن لشاعر أو مدرسة شعرية أن يتكوما مع أو ضد القافية الشعرية . فالقوامي يجب أن تكون نحوية أو نحوية مصادة<sup>(45)</sup> وتعود القافية اللانحوية التي لا تنال بالعلاقة بين الصوت والبنة الشعرية، مثل كل أشكال الشعرية المصادة، إلى أمراض الكلام . وإذا مرع شاعر إلى تحب القوامي الشعرية، هناك، بالنسبة إليه، كما يقول هوبنكس . «عصران في حمل القافية بالنسبة إلى الدهن، وهما تشابه الأصوات أو تناثرتها واحتلاف المعاني أو تناهتها»<sup>(46)</sup>، ومهما كانت العلاقة بين الصوت والمعى في مختلف تقييات القافية، فإن الدائرتين متشابكتان بالضرورة . وعلى إثر ملاحظات وبشائات الناقدة حول القيمة الدلالية للقافية<sup>(47)</sup> وعلى إثر الدراسات العظيمة التي أنجرت حديثاً حول أساق القوامي الثلاثية، فإن المكرة القائلة بأنه إذا كانت القوامي تدل، فإنها تدل بطريقة غامضة لا يمكن للباحث في الشعرية أن يدغمها بمدبعة معقولة.

ليست القافية سوى حالة خاصة مكثفة نوعاً ما لسألة أكثر عمومية، هل ويمكن القول إنها حالة خاصة للسألة الأساسية للشعر التي هي التوازي . ويتبدى هوبنكس هنا أيضاً، في مقالته وهو طالب سنة 1865، حتماً عجيباً عن بنية الشعر إذ يقول :

«إن الجزء المصنوع من الشعر، ويمكن، بلا شك، أن نصيب القول بأن كل صنعة تُحتزل إلى مبدأ التوازي . قبية الشعر تتجبر بنوار مستمر يبدأ من التوازيات التقنية للشعر العبري ومن التزييمات التجاوية لموسيقى الكنيسة إلى تعقيد النظم اليوناني والإيطالي أو الإنجليزي.

(45) ملاحظ المصريح إلى العربية . وبمارة أخرى، إن الكلمات الموحودة في القافية تنسب إلى عوالات نحوية متشاكل أو متشابهة على عكس ذلك، إلى عوالات نحوية مختلفة . وكذلك على الانتهاء الأول يمكن أن يذكر . بالنسبة إلى العربية، وإلى حد كبير، التراجع بها للكلاسيكية . وكذلك على الانتهاء الثاني، يمكن أن يذكر مالازمي (الطرح متد) l'express-mot

d'un Poème حيث عدد 11 قافية على 14 غير تنم بالشعرية

G M Hopkins, The Journals and Papers, I c. (46)

Wimsatt W K , Jr The Verbal Icon, Ixington, 1954 (47)



إلا أن التوازي نوعان بالضرورة . فإما أن يكون التعارض موسوماً بشكل واضح وإما أنه بالأحرى انتقالي أو تلويني . والنوع الأول فحسب أي نوع التوازي الموسوم . هو الذي يتعلّق سببه البيت . بالإيقاع (تكرار متوالية معينة من المقاطع) وبالأوزن (تكرار متوالية إيقاعية معينة)، وبالعاس، وبالتفع، وبالفافية . ونكس قوة هذا التكرار في كونها تولّد تكراراً أو توازياً مناسباً في الكلمات أو في الفكرة؛ ويمكننا القول، إجمالاً، ونحن نخل أن الأمر يتعلّق بسبب أكثر منّا يتعلّق بنتيجة ثانية، بأن التوازي الشديد الوسم في السبب (إما التوازي الناتج عن تحسين وإما التوازي الناتج عن التأكيد) هو الذي يولّد التوازي الشديد الوسم في الكلمات والمعنى . . . وننمي الاستعارة والتشبيه والتشليل الخ، إلى نوع التوازي المنقطع أو الموسوم، حيث يُلْتَمَسُ الأثر في تشابه الأشياء، وينمي الطاق والتأثير الخ، إلى ذلك النوع الذي يُلْتَمَسُ فيه الأثر في المعابرة.<sup>(48)</sup>

وباختصار، فإن تماثل الأصوات المنقط على المتوالية مثل مبدئه المكوّن، يستلزم بالضرورة التماثل الدلالي ويوحى كلّ مكوّن من متوالية معينة، على كلّ مستوى لغوي، شحرة من التحريتين المتعالفتين اللتين يصوّرها فونتكس تصويراً بديهاً بوصفهما «التشبيه حياً في التشابه والتشبيه حياً في المعابرة».

ويوفّر لنا أفولكلور أشكال الشعر المنقط والمنقط بوضوح كبير، وتنقاد هذه الأشكال، بشكل لا يُمِثِلُ له، للتحليل البنيوي (كما يبيّن ذلك سيبويوك Sebeok بخصوص أمثلة شيريميس Chereimis).<sup>(49)</sup> ويمكن للموروثات الشفوية التي تستخدم التوازي النحوي للربط بين الأبيات المتعاقبة، مثلاً الأشكال الشعرية الفيوأوغربية،<sup>(50)</sup> وإلى حدّ كبير أيضاً الشعر الشعبي الروسي، أن تُحلّل، بشكل مثير، على كلّ المستويات اللسانية . فونولوجية وصرفية وتركيبية ومعجمية : إننا نتعلم أن نظر إلى ما هي العناصر التي تُصوّر عناصر متماثلة وكيف تُخفّف التماثلات في بعض المستويات بواسطة اختلافات دالة في مستويات أخرى.

(48) G.M. Hopkins, op. cit.

(49) T.A. Sebeok, «Decoding a text - levels and Aspects in a Chereimis Sonnet», in Style in language, pp. 221-235.

(50) Amerling, R. - Ob-Ugric Metrics. Folklore follows communication, 174 (1958). Steinetz, W. - Der parabolische Rhythmus in der finnisch-karelischen Volksdichtung : Folklore follows communication, 115 (1934).



ونسج - أمثلة من هذا النوع بالتأكد من سداد اقتراح رأسوم الذي يكون وفقه متفاعل الوزن والمعنى هو لبدأ الفعل للشعر ويشمل كل خاصياته الهامة. (11) ويمكن لهذه السيات التقليدية الموسومة جداً أن تزيل شكوك ويثبتات حول إمكان كتبة نحو لتفاعل الوزن والمعنى. وكذلك حول إمكان كتابة نحو لتنظيم الاستعارات. ومد اللحظة التي يُرفع فيها التواري إلى مستوى القاعدة، فإن التفاعل بين الوزن والمعنى وتنظيم المحارات يتوقفان عن أن يكونا خريفي الشعر الخريفي والفرديين وغير المتوقعين.

وهذه هي ترجمة بعض الأبيات المطية لأغاني الأعراس الزوسية حول ظهور الخطيب :

Un vaillant compagnon se dirigeait vers le porche.

Vasili marchait vers le manoir

توجه رفيق شجاع نحو الشرفة

وكان فازيلي يسير نحو القصير الصغير

هذه الترجمة حرفية؛ إلا أن الأفعال في الزوسية توجد في الموقع الأخير من

الجملة

Dobroy molodec K senučkam privoracival/

/Vasili K teremu prižival/

إن هناك تناسباً تاماً بين اليتي على المستوى الصرفي والتركيب. وللفعلين الإساديين نفس التوافق والواحد ونفس المتناوب الصوتي في الحد؛ ولهما نفس الحدة والزمن والمعدد والحس، وفوق ذلك، فهما مترادفان. ويحبل الفاعلان، اسم الحس واسم العلم، على نفس الشخص ويوجدان في علاقة تعارض. وتعد التركيبات الخرية المتماثلة عن فضلي المكان، وتوجد الفصلة الأولى منهما في علاقة محاز مرسل مع الفصلة الثانية.

ويحدث أن يسبق هذين اليتي بيت آخر له بية نحوية (تركيبية وصرفية) مشابهة

Pas un clair faucon ne volait par delà les collines

pas un fier cheval ne galopait vers la cour

لا صفراً ناصباً يطير وراء التلال

أو

لا حصاناً متخائلاً يركض نحو الساحة

إن *clair faucon* و *fier cheval* في هذين التوسمين يوحدان في علاقة استعارية مع *vail* *lani compagnon*. إنه التواري التفليدي المسمى التلامي - دحض الحالة الاستعارية لصالح الحالة الواقعية. ويمكن للتلمي *ne* مع ذلك، أن يحذف :

*Un clair faucon volait par delà les collines*

*Un fier cheval galopait vers la cour*

وفي المثال الأول من هذين المثالين يتم الحفاظ على العلاقة الاستعارية :

*Un vaillant compagnon apparaît devant le porche, comme un clair faucon venant d'au delà des collines.*

برز رفيق شجاع أمام الشرفة  
مثل مقر فاصع أت مما وراء التلال

ومع ذلك، ففي المثال الآخر تصبح العلاقة الدلالية غامضة. فهناك إيهاء بالنسبة من ظهور الحظيب وركض الحصان، إلا أن وقوف الحصان في الناحية يسبق في نفس الآن، في الواقع، وصول السفل إلى المنزل. وهكذا، وقبل تقديم الفارس وقصير حطيفه الصغير يشير السبد الصور المتجاورة للكائبة للحصان والناحية : الشيء الممتلك عوض المالك، والهواء المطلق بدل الداخل. ويمكن أن يتم تقديم الحظيب إلى لحظتين متعاقبتين حتى بدون استدال الحصان بالفارس :

*Un vaillant compagnon galopait vers la cour*

*Vasilij marchait vers le porche*

وهكذا، و *fier cheval* الواقع في البيت السابق في نفس الموقع المروفي والتركيبى مثله مثل *Vaillant Compagnon*، يظهر في أن واحد كصورة وكامتلاك تمثيلي لهذا الرفيق؛ وبتمبير أدق، فهو الجزء من الكل بالنسبة إلى الفارس. وتوجد صورة الحصان في خط فاصل بين الكناية والمجاز المرسل. ومن إيهاءات *fier cheval* يترتب مجاز مرسل استعاري - ممي أغاني الأعراس والتنوعات الأخرى للثروة الجنية الروسية، فإن المذكر *retiv Kon'* يبدو رمزاً قضيباً خفياً بل وجبياً أيضاً.

ولقد أشار بونينا الذي كان باحثاً مشهوراً في مجال الشعرية التلامية، منذ سنوات 1880، إلى أن الزمور، في الشعر الشعبي، تتحول إلى لوازم البيت، (الرمز) ينفى رمزاً، إنه مربوط بالعمل. وهكذا يُقدّم التشبيه على شكل مثالية زمنية.<sup>(32)</sup> وفي الأمثلة التي

استخرجها يونانيا من المولكلور السلافي، يُقْتَبَر المتعصاف الذي تَمَرَّتْ عنه فتاة، في نفس الآن، صورة لهذه الفتاة؛ والشجرة والفتاة حاضرتان معاً في نفس الصورة اللفظية للتعصاف. ونفس الطريقة ينفي حسان أغاني الحب رمزاً فحولة لا فقط حينما يطلب الطفل من الفتاة أن تطعم جواده، ولكن أيضاً حينما يَسْرُج ويوضع في الاسطبل أو حينما يُرْبَط بشجرة.

ليست المتواليات الفونولوجية في الشعر هي التي تنزع وحدتها إلى بناء معادلة، لكن كل متوالية وحدات دلالية تنزع، بنفس الطريقة، إلى بناء المعادلة. إن تراكم التشابه على المجاوزة يند إلى الشعر من كل جانب جوهره الرمزي والمركب والمُتَمَدِّد المعاني، جوهرها نوحى به، بشكل أنيق، صيغة غوته : (إن كل شيء عابر ليس سوى شيء). ويقال ذلك بتعابير أكثر تقنية : إن كل عنصر من المتواليات عبارة عن تشبيه. وكل كناية في الشعر التي يتم فيها إسقاط التشابه على المجاوزة هي كناية استعارية بنسبة طبيعة، إن لكل استعارة تلوياً كتابياً.

إن الفموض خاصة داخلية ولا تنفي عنها كل رسالة تركز على ذاتها، وباختصار، بأنه ملصق لازم للشعر. ونكرر مع إيميتش أن مكاند الفموض توجد في جذور الشعر نفسها.<sup>(13)</sup> وليست الرسالة نفسها هي التي تصبح وحدها غامضة، وإنما يصبح المرسل والمتلقي غامضين أيضاً. وبالإضافة إلى الكاتب والقارئ، هناك أبناء البطل المسائي أو أبناء السارد الوهمي، وهناك أنته أو أتمه المخاطب الذي تعترضه المونولوجات الدرامية والتضارعات والرسائل. وعلى سبيل المثال، فقصة الصراع مع الملك *Wrestling Jacob* يوجهها بطلها الذي عوت به القصيدة إلى المنقذ وتلمب في نفس الآن دور رسالة ذاتية للشاعر تشارلز ويلي *Charles Wesley* موجهة إلى قرائه. إن كل رسالة شعرية هي، احتمالاً، خطاب نوع من الاقتباس مع كل تلك المشاكل الخصوصية والمعقدة التي يوفرها للسامي. كلام داخل كلام.

إن هيئة الوظيفة الشعرية على الوظيفة المرجعية لا تطمس الإحالة، وإنما تجعلها غامضة. ويناسب الرسالة ذات المعنى المزدوج مرسل مزدوج ومُتلَقْ مزدوج وأيضاً إحالة مردوجة. وهذا ما تفرّضه بوضوح، عدد العديد من الشعوب، استهلايات الحكايات الشعبية : ومثال ذلك الاستهلال الممهود للزواة *الشائوركيين* : «لقد كان هذا ولم يكن»<sup>(14)</sup> وبواسطة تطبيق مبدأ التماثل على المتواليات، فإن مبدأ التكرار حاصل وهو يجعل لا فقط تكرار المتواليات المكونة للرسالة الشعرية شيئاً ممكناً، وإنما يجعل أيضاً تكرار الرسالة ذاتها في

Emerson, W. Seven Types of Ambiguity, New York, 1964. (1953) 131

Conte, W. «Sind Märchen Lügen ?» Cullern S. Prosa 1 137 u. 138

شموليتها شيئاً ممكناً. إن إمكان التكرار هنا، المباشر أو غير المباشر، وهذا الشيء للرسالة الشعرية وعناصرها المكونة، وهذا التحويل للرسالة إلى شيء يدوم، كل ذلك يمثل بالفعل خاصية داخلية وفعالة للشعر.

إن تعاقبين من الفونيمات المتجاورة التي تتشابه، في متوالية ما تتراكب فيها المشابهة على المجاورة، يتفانان لممارسة وظيفة تنجيئية. وصحيح أن البيت الأول للمقطع الشعري الأخير من قصيدة الغراب لإذغفار هو، كما لاحظ ذلك فاليري، يعتمد بكثرة إلى الجنب التكراري، إلا أن الأثر القاهر لهذا البيت، ولكل مقطع شعري من جانب آخر يعود في الجوهر إلى السلطة الشعرية للاشتقاق :

والغراب لا يحرك جناحية أبداً، إنه لا يزال جاثماً، لا يزال جاثماً.

على التمثال النحفي الشاحب إتيلا من تماماً فوق باب غرفتي؛  
وعيناه لهما كل ما يشبه حلم شيطان،  
وفوقه ضوء المصباح منساباً يرمي بظله على الأرض  
ومن ذلك الظل الذي يجثم طافياً على الأرض  
لا يمكن أن تؤخذ روعي أبداً. (\*)

إن مجثم الغراب، the pallid bust of Pallas، قد تم دمجه، بفضل التجنيس الصوتي /pétas / - / pétlad /، في كل عضوي (قابل للمقارنة مع بيت مشهور لثييلي : - / l.b.st / - / sculptured on alabaster obelisk /، منحوت على تنلسية من مرمر). إن الكلمتين المتقابلتين هنا قد وُجدتا أعلاه مختلطتين في نعت آخر متعلق بنفس التمثال

\*) And the Raven, never flitting, Still is sitting, still is sitting, On the pallid bust of Pallas just above my chamber door . And his eyes have all the coming of a dreamer's that is dreaming.  
And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor ;  
And my soul from out that shadow that lies flinging on the floor

النّصفي . /plésad/ placid . أي المركب المزجي الشمري. (33) وقد أوثق العلاقة بين الطائر  
الجائم ومجتمه تجنيس أيضاً :

bird or beast upon the.... bust

إن الطائر جائم

«sur le buste pallide de Pallas, Juste au dessus (just above) de la porte de ma chambre»

(على التمثال النصفي الشاحب لـ بلاس تماماً فوق باب غرفتي) والغراب جائم في

مجتمه، رغم الأمر الضروري الذي يبلّغه إياه العاشق (Take thy form from off my door)

«أزل شكلك من بابي»، ويثبت في مكانه بواسطة الكلمتين /2Asi sbay/، مندمجتين معاً

في /Asi/.

إن الإقامة اللا محدودة للضيف المشؤوم معبر عنها بواسطة سلسلة من التجنيسات الحذقة

المقلوبة جزئياً . وهنا ما يمكننا أن نتطره من غلر في فن الكتابة الإرجامية، ومن هنا

المجرب المتعمد في مجال الإبداع التوقفي أو الإرجامي الذي هو إذفار الآن بُو. وفي البيت

الاستهلالي للمقطع الشمري الأخير، تبدو raven مرة أخرى، في تعاورها مع never الكلمة

الحزينة اللازمة كصورة في المرأة مجسدة في هذا الـ «أبداء» : /l.v.n/ - /n.v.r/ ويمزج ههنا

الزمنان للباس الأبدى بين تجنيسات مثيرة؛ وهي أولاً The Raven, never sitting

that shadow that lies floating on the floor : في الأبيات الأخيرة :

و /lifad névar/... /flór/ .../flótij/ - /névar flitij/ : shall be lifted - never more

إن الجناسات التي أحدثت فاليري تشكل سلسلة تجنيسية : /sit.../ - /sit.../ - /sit.../ - /sit.../ :

ونبات المجموعة منبور بشكل خاص بفضل التنوع في نظام التعاقب. ويكثر أثيرا مضيئان -

«عينا النار» للطائر الأسود ووميض الصباح «الذي نشر ظله على الأرض»، في الحلاء والقنامة،

إلى حد كبير، اللوحة، وهما أيضاً مرتبطان بـ «الأثر الحي» للتجنيسات :

all the seeming . óer him streaming . /Orim strimid/-/ iz drimij/ .. /dimanz/... /jlda símij/

. is dreaming... demon's

ويقترن «الظل الذي يجثم» /láyz / (lies) «بمبني» /áyiz/ (eyes) الغراب في فاقبة الترجيع

المخولة بشكل مدعش.

إن كل مشابهة ظاهرة في الصوت، في الشعر، تقوم بنطق المشابهة و/أو المماثلة في المعنى، إلا أن الومضة الحنائية التي يوحدهما هو *Podc* إلى الشعراء، يجب على الصوت أن يبدو صدق للمعنى، تطبق تطبيقاً أرحب وفي اللغة المرحمية، فإن العلاقة بين الدال والمدلول، في أغلب الحالات، هي علاقة مجاورة مئة - وهذا ما شئنا، في الغالب، «اعتباطية الدليل اللساني» وهو تعبير يدعو إلى الالتباس، وتعبير الراسط صوت / معنى ليس سوى نتيجة طبيعية لتراكب المشابهة على المجاورة. إن رمزية الأصوات عبارة عن علاقة موسوعية لا تنكر، وهي علاقة قائمة على ربط ظاهراتي بين مختلف الوسائل اللغوية، وخاصة بين الإحصائيات الحسية والتمعية. وإذا كانت نتيجة الأبحاث التي أجريت في هذا المجال عامعة أحياناً وقليلة للنقاش، فإن ذلك يعود إلى نقص في العناية في مسح البحث النفسي و/أو اللساني. ومن وجهة نظر لسانية على وجه الخصوص، غالباً ما شئنا الواقع نتيجة غياب الاهتمام الكافي بالمظهر الفونولوجي لأصوات اللغة، أو لأننا أصررنا على العمل بوحدة موبساتيكية مركبة عوض النموذج في مستوى المكونات العنصرية. إلا أننا إذا ما قمنا بإجراء احتراز، مثلاً، على التمارض الفونيماتكي غليط / حاد، فإننا نتأمل عن أي من الطرفين، الطرف *v* أو الطرف *w*، هو الأكثر قسامة، ويمكن للبعض أن يجيبوا بأن هذا السؤال لا معنى له بالنسبة إليهم، إلا أننا لن نجد إلا بصومية من يؤكد أن *v* هو الطرف الأكثر قسامة من الطرفين.

ليس الشعر هو المجال الوحيد الذي تخلف فيه رمزية الأصوات آثارها، وإنما هو المنطقة التي تحول فيها العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة خفية إلى علاقة حلية وتتمظهر بالطريقة الملموسة جداً والأكثر قوة، كما لاحظ ذلك هايمس Hymes في مداخلته المشيرة<sup>(١٤)</sup> إن تراكماً أعلى من التواتر المتوسط لطائفة ما من الفونيمات أو تحيماً متايماً لطائفتين متعارضتين في السيج الصوتي لبيت ما ولقطع شعري ولقصيدة ما يلعب دور «نبار حفي للدلالة»، إذا استعنا تعبيراً هو الطريف. ويمكن للعلاقة الموبساتيكية، في كلمتين متقابلتين، أن تتطابق مع التمارض الدلالي كما هو الحال في الزومية بالنسبة إلى */d, en/* «نهار» و */noç/* «ليل» حيث يعارض المصوت الحاد والصامت المرتفع لكلمة *diurne* المصوت الغليط لكلمة *nocturne*.. ولو عررنا هذا التباين حينما نعيط الكلمة الأولى بفونيمات حادة ومرتفعة وحينما نجعل الكلمة الثانية تجاور فونيمات غليطة، فإن الصوت يصبح، في حفيقة الأمر، «صدى للمعنى». إلا أن توزيع المصوتات الغليطة والحادة في



الفرنسية، في الكلمتين *nuit* و *nuit*، توزيع معكوس، وهو الأمر الذي كان يشكو منه مالارمي في هذياناته *Divagations* : « يا لحبثاء أمام الانحراف الذي يسد إلى *nuit* كما يسد إلى *nuit*، بشكل متناقض، جرس أحدهما قائم ها والآخر صواب هناك. »<sup>(٥٧)</sup> لقد أكد وورث *Whorf* أن « كلمة ما إذا قدّمت، في تشكيل صوتي، مشابهة إسماعية مع معناها الحاص، فإننا نستطيع ملاحظة ذلك. ولكن، إذا حدث العكس، فإنه لا أحد يلاحظ ذلك. ومع ذلك، فإن اللغة الشعرية تتفادى الضميمة مثلاً في حالة تصادم بين الضوت والمعنى مثل ذلك التصادم الذي كشف عنه مالارمي، فالشعر المرسي سيحت مرّة عن ملطف فونولوجي للحلاف عامراً التوزيع «المحالف» للعناصر المصنوية بواسطة إحاطة *nuit* بفوييمات غليطة وإحاطة *nuit* بفوييمات حادة، وسيلحاً، تارة، إلى نقل دلالي مستدلاً صورتني وصاب وقائم المرتبطين بالنهار والليل بأطراف أخرى ترابية للتعارض المويماتيكي غليط / حاد الذي يباين مثلاً بين حرارة النهار الحظيرة والإعائن الهوائي ليل وبالمعل، فإنه يبدو أن الدوات الإنسانية تميل إلى أن تجمع، من جهة، بين كل ما هو مير ومسر وصب وعال وحبيب وسريع وحل وحقيق، وهكذا دواليك، في سلسلة طويلة، وترع إلى أن تجمع، على عكس ذلك، بين كل ما هو قائم وحار وريخو وناعم وغير حاد ومحمض وبطيء، وعليط وعريض... إلخ، في سلسلة أخرى طويلة. »<sup>(٥٨)</sup>

ومهما كانت فعالية التشديد على التكرار في الشعر، فإن النسيج الصوتي بعيد عن أن يختصر في تأليفات عديدة لا غير، ويمكن لفونيم لا يظهر إلا مرّة واحدة، لكن في كلمة رئيسية وفي موقع مميز، في خلفية متباينة، أن يتخذ بروزاً قاتلاً. وكما يقول الزمامون « فإن كيلو من اللون الأخضر ليس أكثر احضراراً من نصف كيلو. »

إن كل تحليل للنسيج الصوتي للشعر يعني أن يأخذ بعين الاعتبار، بشكل منتظم، البنية الفونولوجية للغة المعطاة وأن يأخذ بعين الاعتبار أيضاً، بجانب النس الشمولي، هرمية التمييزات الفونولوجية في المواضع الشعرية المعطاة. وهكذا، فالنقائمي المجموعة التي تنتم لها الشموب التلافية في التراث الشموي وفي بعض النصوص من التراث المكتوب تقبل صوامت مختلفة في أجزاء القافية (كما هو الحال في التشيكية *sochy, kosy, stopy, roky*، *hoty*) لكن، وكما لاحظ نيتش *Nitsch*، فإنه لا يُقبل أي تناسل كان بين الصوامت المجهورة وغير المجهورة.<sup>(٥٩)</sup> بحيث لا يمكن للكلمات التشيكية المتتالية بها أن تشكل قافية مع *ohy*.

(57) B. L. Whorf, *Language, thought and Reality*, p. 267 iv

(58) Nitsch, K. «Z historii poezji rymów Wybór poematów polonistycznych I 33-77 (Wrocław, 1954).

(59) Harnag, G. « Some linguistic aspects of american indian poetry », *Word* 2.22 (1946)

kozy, doby, body. وبناء على ملاحظات هيرزوك Herzog التي نُشر مُلَخَّصٌ مُختَصَرٌ منها ليس غير،<sup>(٥٥)</sup> فإن التمييز الفونيماتيكي بين الانفجاريات المجهورة وغير المجهورة وبين الانفجاريات والأنفيّات، في أغاني بعض الشعوب الهندية مثل الهما - باباكو والتيبكانو، يتّوَضَّع بتنوع حرٍّ، بينما تمّ الاحتفاظ، بشكل صارم، بالتمييز بين الشفويّات والأنفيّات والشفائيّات والحنكيّات : وهكذا تفقد الصوامت، في هذه اللّغات، في الشعر، ملمحين مميّزين من بين أربعة ملامح : مجهور / مهموس، وأنتقي / فصوي، وتحتفظ بالملمحين الآخرين : غليظ / حاد، ومنكاثف / منتشر. إن الاختيار والترادف الهرمي للمقولات الفاعلة بشكلان عاملاً ذا أهميّة كبرى بالنسبة للشعرية، على المستوى الفونولوجي كما على المستوى النحوي.

وقد كانت النظريّة الأدبيّة في الهند القديمة والقرون الوسطى اللاتينية تميّز بين قطبين من الفن الأدبي يتجيان في السانسكريتية Pañcālī و Vaidarbhi وفي اللاتينية على التوالي ornatus difficilis «زخرفة صعبة» و ornatus facilis «زخرفة سهلة»،<sup>(٥٦)</sup> ومن البديهي أن أسلوب الزخرفة النهلة قد اعتُبر هو الأسلوب الأشدّ صعوبة في تحليله تحليلاً لسانياً لأنّ الوسائل اللّفظيّة في مثل هذه الأشكال الأدبيّة فقيرة جداً وتبدو اللّغة وكأنّها ليست سوى ثوب شفاف تقريباً. إلا أنّه يجب القول مع تشارلز سندرس بوزس Charles Sanders Peirce، بأنّه لا يمكننا أبداً إزالة هذا الثوب كلياً، بل يمكننا فعلاً أن نستبدله بثوب آخر أكثر شفافيّة.<sup>(٥٧)</sup>

إنّ البناء غير المنظوم - هكذا يُسمّى فونكس التّشوّعات الشّعرية للفنّ اللّفظي - الذي لا تكون فيه، التوازيات موسومة ومطرّدة بدقّة بالمقارنة مع «التوازي المستمر»، والذي لا توجد فيه صورة صوتيّة مهمّة - يقدّم للشعرية مشاكل أكثر تعقيداً كما هو الحال في أيّ مجال لسانی بخصوص ظواهر الانتقال. وفي هذه الحالة يتموَّع الانتقال بين اللّغة الشّعرية الغالصة واللّغة المرجعية الغالصة. إلا أن العمل الزائد لپُروپ<sup>(٥٨)</sup> حول بنية الحكايات الشعبيّة يبيّن لنا كيف يمكن لمقاربة تركيبية منجّمة أن تعيننا بشكل حاسم حتى في تصنيف الأفعال التقليديّة وفي كشف القوانين المضلّلة التي يعتمد عليها الاختيار وبناء هذه القوانين. ويطبق

(٥٥) انظر : Arbenon, L. *Cohen rhétorici*, Göttingen, 1948.

(٥٦) C.S. Peirce, *Collected Papers*, Vol. I, p. 171.

(٥٧) Prop. V « Morphology of the Folklore », part III, IJAL, vol 24, n° 4, octobre 1958 - Publication Ten of the Indian University Research Center in Anthropology, Folklore and Linguistics pp X + 134.

(٥٨) انظر لپي ستروس « Analyse morphologique des contes russes », *International Journal of Slavic Linguistics and poetics*, (1960), « La structure et la forme », *Cahiers de l'Institut de sciences économiques appliquées. Recherches et Dialogues philosophiques et économiques*, n° 99, mars 1960 (n° 7) pp. 3-36, « la grèce d'André », *Étude Poétique des Mythes Études*, annuaire 1958-1959, pp. 3-43, reproduit dans *Les Temps Modernes*, mars 1961.

« la structure des mythes », in *Anthropologie structurale*, pp. 227-235 (Paris 1958).

ليني سنروس،<sup>(٨٤)</sup> في أعماله الحديثة، مهجاً ناقداً جداً لكنه شبيه، في الجوهر، بنفس المسألة، مسألة بناء الحكاية الأسطورية.

وليس من الصدفة في شيء، إذا كانت البنيات الكنائية أقل حظاً من الدراسة بالمقارنة مع مجال الاستعارة. ولقد سبق لي منذ أمد بعيد، أن انتهت على أن دراسة المجازات الشعرية قد اتجهت أساساً نحو الاستعارة، وأن الأدب المسمى واقعياً، والذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالسرد الكنائي، يستمر في تحدي التأويل، في حين أن نص المهاجبة اللسانية التي نستخدمها الشعرية في تحليل الأسلوب الاستعاري للشعر الرومانسي قابلة لأن تطبق كلياً على النسيج الكنائي للنثر الواقعي.<sup>(٨٥)</sup>

ونعتقد الكتب المدرسية في وجود قصائد خالية من الصور، إلا أن المجازات والصور النحوية الزالمة نموض، بالفعل، الفقر الموجود في المجازات المعجبة إن الأدوات الشعرية الحمية في البنية الصرفية والتركيبية للغة، وباختصار إن شعر النحوي، وتناج الأدبي، أي نحو الشعر، نادراً ما اعترف بها النقاد، وقد أهملها اللسانيون تقريباً إهمالاً كلياً؛ وعلى النقيض من ذلك، فإن الكتاب المبدعين غالباً ما عرفوا كيف يستثمرونها.<sup>(٨٦)</sup>

إن القوة الدراماتيكية لاستهلال أنطوان في مربية القيصر تنح أساساً عن الطريقة التي يؤلف بها شكبير المقولات والبنامات النحوية. إن مارك أنطوان Marc Antoine يحط من قيمة خطاب برونوس Brutus مثيراً الأسباب المزعومة لتحرير اغتيال القيصر باختلافات لسانية خالصة. وتخضع التهمة التي يوجهها برونوس إلى القيصر As he was ambitious I slew him (لقد قتله لأنه كان طامعاً) لتحويلات منمقة. وبخبرها أنطوان أولاً إلى مجرد استشهاد، الشيء الذي يحتمل مسؤولية الإثبات للمتكلم المذكور. «le noble Brutus/ vous a dit...» ثم إن هذه الإحالة على برونوس، حينما تتكرر، تتعارض مع التأكيدات الخاصة لأنطوان بواسطة

(٨٤) ليني سنروس، *Analyse morphologique des contes russes*, International Journal of classic Linguistics and poetics, 3 (1960), «La structure et la forme», Cahiers de l'Institut de science économique appliquée, Recherches et Dialogues philosophiques et économiques, n° 99, Mars 1960 (série M, n° 7) pp 3-36, «La geste d'Androala», Ecole Pratique des Hautes Etudes, annuaire 1958-1959, pp. 3-43, reproduit dans Les Temps Modernes, mars 1961, «La structure des mythes», in Anthropologie structurale, pp. 227 - 255 (Paris, 1958)

(٨٥) Jakobson, *Essays*, Ch. II, 5<sup>e</sup> partie

(٨٦) ليني سنروس، *The Grammar of poetry and the poetry of Grammar*, Mouton and C<sup>o</sup>, La Haye

لكن، المعارض الذي أصعب، بعد ذلك، بواسطة *pourtant* المقند. إن الإضافة على شرف  
المدعى تكمن عن تبرير الادعاء. مد اللحظة التي لا تفسير فيها مسبوقة بـ «*etc*» الراسطي عوض  
«*car*» النجبي، وأخيراً حيسا نوع موضع تساؤل بشكل حاسم بواسطة إدراج ماكر لـ *assurement*  
العيني

النبيل بروتوس  
قد قال لكم بأن القيصر كان طامعاً؛

لأن بروتوس إنسان شريف،

لكن بروتوس قال بأنه كان طامعاً،  
وبروتوس إنسان شريف.

ومع ذلك قال بروتوس بأنه كان طامعاً.  
وبالتأكيد، فهو إنسان شريف (\*)

وبأنني، بعد ذلك التمدد التصريفي -

«*je parle*» «*Brutus a parlé*»

«*je suis ici pour parler*» ..

الذي يقدم الادعاء المتكرر باعتباره بدور حول مجرد أقوال ولا بدور حول وقائع.  
وبكسر الأثر، كما يقولون في منطق الجهات، في السياق غير المباشر للمعجج المقندمة التي  
تحولها إلى حمل اعتقادية غير مبرهن عليها :

*Je parle, non pour désapprouver ce dont Brutus a parlé.*

*Mais Je suis ici pour parler de ce que je sais.*

إنني أتكلم، لا لأفند ما تكلم عنه بروتوس،  
وإنما أنا هنا لأتكلم عما أعرف.

Le noble Brutus

Vous a dit que César était ambitieux ,

Et Brutus est un homme honorable,

Mais Brutus dit qu'il était ambitieux.

Et Brutus est un homme honorable

Pourtant Brutus dit qu'il était ambitieux.

Et, assurément, c'est un homme honorable.

إن الوسيلة الأكثر فعالية في خدمة حرية أنطوان تكمن في تمير الصيغة غير المباشرة لبعض خلاصات خطاب بروتوس إلى صيغة مباشرة لتكشف أن تلك الأخبار المشيئة ليست سوى اختلاقات لسانية. ويرد أنطوان على بروتوس القائل :

« il était ambitieux » أولاً بفعل الصفة من الماعل إلى الممل (Ceci en César semblait) ambitieux ? ثم بإدماج الكلمة المحرزة ambition وتحويلها إلى فاعل بناءً للمجهول المعلوم (l'ambition devrait être de plus rude étoffe) وتحويلها بعد ذلك إلى مفعول جملته استفهامية : Est-ce là de l'ambition ? ويتحد بناءً بروتوس :

Ecoutez-moi plaider ma cause كجواب، نفس الإسم في الصيغة المباشرة، فاعل مفعول لبناء استفهامي معلوم : Quelle cause vous empêche...? بينما ينادي بروتوس : Tenez votre raison en éveil, afin de mieux juger. يصير المصدر المحرزة المشتق من juger، على شفتي مارك أنطوان، فاعل التفات : O jugement, tu t'es réfugié chez les bêtes brutes. ولتجمل، عرضاً، في هذا الالتفات مع التعبير الدنوي : Brutus - Brutes، ذكرأ لا شمرأياً لصيغة تعجب وداع القيصر : Et tu, Brute ! إن الخاصيات والأفعال معروضة بالصيغة المباشرة، بينما تبدو فواعل هذه الأفعال والخاصيات بالصفة غير المباشرة مرة ( « vous empêche » «chez les bêtes brutes» «jusqu'à ce qu'il me revienne» وتبدو تارة كمفاعيل أعمال سالة : «les hommes ont perdu» و «je dois m'arrêter» :

لقد أحببتموه كلكم حديثاً، ولسبب ما أحببتموه  
وأي سبب يمنعكم من أن تبكوه ؟  
أيها الحكم ! لقد لجأت إلى الحيوانات الكاسرة  
ولقد الناس عقولهم . (١٠)

يبرز البيان الأخيران من استهلال أنطوان، استقلال الواضح لهذه الكتابات النحوية : إن الصيغة المنطوقة je pleure Un tel والصيغة الأخرى التصويرية لكن أيضاً المنطوقة كلياً، Un tel est au tombeau (dans le cercueil) et mon cœur est avec lui أو

(١٠) Vous l'avez bien aimé naguère, et non sans cause .  
Quelle cause vous empêche donc de le pleurer ?  
O jugement, tu t'es réfugié chez les bêtes brutes,  
Et les hommes ont perdu leur raison !

«il a emporté mon cœur avec lui» تفحان المجال في كلام أنطوان لكناية جريئة؛ ويصير  
المجاز جزءاً من الواقع الشعري :

Mon cœur est là dans le cercueil avec César

Et je dois m'arrêter jusqu'à ce qu'il me revienne

إن قلبي هناك في النعش مع القيصر  
وعلي أن أتوقف إلى أن يعود إليّ

إن الشكل الداخلي للكلمات، في الشعر، ويتميز آخر إن العمولة الدلالية لمكوناتها،  
تعد تمييزها، كما هو الحال في جملة من Cent phrases pour éventail لبول كلوديس  
Dialogue : de l'éventail et du paravent (حوار المروحة والستار). أو أيضاً يمكن لاسم علم أن  
يحد كل محتوى الكلمة المشتركة التي استخرج منها، كما هو الحال في هذا المختصر الأخاذ،  
في Ballade des Dames du temps Jadis لفيون Villon : La reine blanche comme lis...

في سنة 1919، حينما ناقشت حلقة موسكو اللسانية كيف تحدد وتحصر مجال الثعوث  
الزخرفية، عثنا الشاعر ماتياكوفسكي قائلاً إن كل صفة، بالنسبة إليه، حينما تكون في الشعر  
تصير بفضل ذلك نعتاً شاعرياً، بما في ذلك grand في la grande course وأيضاً petit و  
في أسماء أزقة موسكو مثل Bol'shaja Presnja و Malaja Presnja. ويتميز آخر، فإن الشعر لا  
يكس في أن نضيف إلى الخطاب زخارف بلاغية لكن الشعر يتلزم إعادة تقويم شامل  
للخطاب ولكل مكوناته كيفما كانت.

وفي إفريقيا، لأم مبشر زغاباء لكونهم لا يرتدون ثياباً. فقال الأهالي مشيرين إلى  
وجهه : «أنت كذلك، أليس لك عضو غار؟» «طبعاً، لكن هذا وجهي». فرددوا عليه : «أي نم،  
إن أي عضو، عدنا، هو بمثابة وجه». وهنا ينطق أيضاً على الشعر : إن كل عنصر لفظي  
يوجد في الشعر محولاً إلى صورة للغة الشعرية.

إن محاولتي دعم حق وواجب اللسانيات في توجيه دراسة الفن اللفظي في جميع  
مظاهره وامتداده يمكن أن تؤدي بنا إلى استخلاص نفس الفكرة الرئيسية التي لخصها تقرير  
إلى الندوة التي انعقدت هنا، بجامعة إنديانا Indiana، سنة 1953 : «أنا لساني، ولا وجود لأية  
مسألة لسانية غريبة عني».<sup>(67)</sup>



وإذا كان للشاعر رأسوم الحق - وله الحق - في اعتباره بأن الشعر نوع من اللغة،<sup>(٥٥)</sup> فإن اللساني الذي يكون مجال دراسته كل أشكال اللغة، يمكن ويجب أن يُخرج الشعر في أبحاثه، وقد يثبت الندوة العالية بوضوح أن الزمن الذي كان فيه اللسانيون ومؤرخو الأدب معاً ينجّبون قصايا البنية الشمريّة هو زمن قد ولى لحسن الحظ. وفي الحقيقة، كما يقول هولاندر Hollander : « يبدو أنه لا وجود لأي سبب لمحاولة فصل الأدب عن القضاء اللسانية عموماً. وإذا كان هناك نقاد لا زالوا يشكّكون في كفاءة اللسانيات على أن تشمل مجال الشمريّة، فإنني شخصياً أفكر أن عدم كفاءة اللسانيين ذوي الأفق الضيق في مجال الشمريّة لا يعني عدم كفاءة العلم اللساني ذاته. ومع ذلك، فإن كل واحد منّا قد فهم بشكل نهائي أن لسانياً يُعَمّ أبحاثه عن الوظيفة الشمريّة للغة كما أن غالباً في الأدب غير ميل بالمشاكل اللسانية وغير مُطلع على المناهج اللسانية، يعتبران، علم، حد سواء، صورة لفارقة تاربيّة صارخة.



## شِعْرُ النُّحُو وَنَحْوُ الشُّعْرِ<sup>(1)</sup>

إذا غُرِمت علينا، حسب إنوارد ساير Edouard Sapir (1921)، منواليات من مصطلح المزارع يذبح البط والرجل يمسك بالفرخ، فإننا ندرك، بشكل غريزي وبدون أدنى لحوء، إلى تحليل تأملي، أن الجملتين تتجيان استحابة دقيقة لنفس النموذج وأنهما في الحقيقة وبالأساس، نفس الجملة ولا تختلفان إلا بمظهرهما الخارجي والمادي. إنهما، بمسألة أخرى، تعبيران بطريقة متماثلة عن مفاهيم علاقية متماثلة.<sup>(2)</sup> وبالمقابل، يمكن تغيير الجملة أو بعض كلماتها «في مستوى علاقي محض وغير مادي»، دون أن يغير أي مفهوم من المفاهيم المادية المعتر عنها في الجملة. وحينما نسد إلى بعض ألباط الجملة موقفاً مختلفاً في النموذج التركيبي ونموض، مثلاً، ترتيب الكلمات : «أ يذبح ب» بمنوالية معكوسة : «ب يذبح أ»، فإننا لا نغير المفاهيم المادية المذكورة، وإنما نوع فقط علاقاتها المتبادلة. وعلى غرار ذلك، إذا عوضنا المزارع بـ المزارعون أو يذبح بـ ذببح، فإننا لا نغير إلا المفاهيم العلاقية للجملة، دون أن يحصل أي تغير في «مادة الخطاب المنسوبة»؛ وبظل «مظهرها الخارجي والمادي» غير متغير.

(1) ملاحظة المترجم إلى العربية : نشرت هذه الدراسة بالعربية في كتاب R. Jakobson, *Essai questions de poétique*, Ed.

Seuil, Poésie, 1977

ونشرت بالإنجليزية تحت عنوان : « Poetry of Grammar and Grammar of poetry » *Lingua*, XXI, 1960, p. 597-609

(2) تشكلت النسخة الأولى لهذه الدراسة المتأصلة التي قدمتها إلى المؤتمر الدولي للشعرية بباريس، 1960؛ ولقد تم نشر هذه

النسخة الروسية في مجلة الأكاديمية البولندية للعلوم (1961) *Poetika, Poetyka, Poetika* (Varsovie).

وعلى الرغم من بعض التركيبات الفاصلة التي تصل بين المجالين، فإن في اللغة تعبيراً بالغ التحديد والوضوح بين هذين الصنفين من المفاهيم - المفاهيم المادية والمفاهيم المعنوية - أو عبارات أشد تقية، بين المستوى المعنوي والمستوى النحوي للغة، وينبغي أن يكون اللساني حريصاً على أن يحصص للثنائية التي هي واقعة بنيوية موضوعية، ويجب عليه أن ينقل نقلاً كلياً المفاهيم النحوية الحاضرة بالفعل في لغة معينة إلى لغة الواصفة التقية دون أن يحشر في اللغة الملحوظة أية مقولة اعباطية أو مقحمة من الخارج. إن المقولات المراد وصفها هي مكونات داخلية في النس اللفظي الذي يستخدمه مستعملو اللغة، وليست أبدأ كيانات «نحوي» كما ظن ذلك بعض المحللين، وإن كانوا نهباء في مجال نحو الشعراء - وأستحضر هنا دونالد ديفي Donald Davie.

إن تغييراً في مستوى المفاهيم النحوية لا يترجم بالضرورة تغييراً على مستوى الواقع المشار إليه. فإذا أكد شاهد أن «المزارع ذبح البط»، في الوقت الذي يؤكد فيه شاهد آخر أن «البط ذبح»، فإنه لا يمكن اتهام الزحلي بكونهما أدلياً بشهادتين مختلفتين، هذا على الرغم من التعارض التام بين المضمومين النحويين. ذلك التعارض التمثيل في اعتماد أحدهما على البناء للمعلوم واعتماد الآخر على البناء للمجهول. إن نفس الواقع المرجعي الواحد قد تمت الإشارة إليه بالجميل الآتية: الكذب (أو أن تكذب) خطيئة (أو مخطئ) - أن تكذب يعني أن ترتكب خطيئة - الكاذبون يقتربون خطيئة (أو مخطئون)، أو في صيغة الأفراد المشترك: الكاتب يقترب خطيئة (أو مخطئ). فليس هناك من اختلاف ما عدا كيفية التمثيل. إن الأمر يتعلق أساساً بالمعادلة نفسها التي يمكن التعبير عنها بالفاعلين (الكاذبون، المخطئون) أو بالأفعال (كذب، القترف خطيئة)؛ ويمكن تقديم هذه الأحداث إما باعتبارها تعريضات (فعل الكذب) أو باعتبارها أفعال (الكذب، الخطيئة) وإما بإسنادها، عكس ذلك، إلى المسند إليه بوصفها خصائص تميزه (مخطئ). تبلغ أقسام الخطاب في تعدادها تعداد هذه المقولات النحوية التي «نعكس»، حسب تأثير، «كفاءتنا لبناء الواقع حسب نماذج صورية متنوعة أكثر مما تعكس قدرتنا الحسية على الواقع». ولقد استطاع تأثير، في تاريخ لاحق (1930) في الملاحظات التمهيدية لمشروعه أسس اللغة، أن يستخلص الأنماط الأساسية للمراجع التي تصلح «كأساس طبيعي لأقسام الخطاب»؛ أي الموجودات مع تعبيرها اللغوي أي الاسم؛ والأحداث المعتر عنها بواسطة الفعل؛ وأخيراً كيفيات الوجود والحدوث المعبر عنها في اللغة ناعاً بواسطة الصفة والحال.

لقد توصل جيريمي بنتام Jeremy Bentham الذي قد يكون أول من كشف في كتابه نظرية الاختلافات عن «الاختلافات اللسانية» التي تعتبر أساس البنية النحوية والتي يعتبر استعمالها «ضرورية» في مجموع حفل اللغة إلى هذه العلامة الحريضة : «إن الفعل في وجود الكتابات المختلفة يعود إلى اللغة، وإلى اللمة وحدها، ذلك الوجود المنحيل والضروري مع ذلك». إنه لا ينبغي النظر إلى الاختلافات اللسانية «باعتبارها وقائع» كما لا ينبغي اعتبارها من خلق بروات اللسانيين؛ «فالفضل في وجودها» إنما يعود، بالفعل، إلى «اللغة وحدها»، ويعود بالخصوص، حسب عبارة بنتام، إلى «الشكل النحوي للخطاب».

ويجعلنا الدور الضروري والمعياري الذي تضطلع به المفاهيم النحوية نواجه مشكلة معقدة : إنها مشكلة العلاقات بين القيمة المرجعية والمعرفية من جهة، والاختلاق اللساني من جهة أخرى. فهل يمكن بالفعل أن نضع موضع سؤال دلالة المفاهيم النحوية، أو، هل هناك، في مستوى لا شعوري، مسلمات مثالية لصيغة بها ؟ وإلى أي حد يمكن أن يواجه الفكر العلمي ضغط النماذج النحوية ؟ ومهما كان الجواب على هذه الأسئلة التي ما تزال موضع نقاش، فالأكيد أنه يوجد مجال للفعاليات الكلامية حيث تكتسب «قواعد المجموع دي الوظيفة التصنيفية» (سائير 1921) دلالتها الأكثر بروزاً : فالاختلافات اللسانية تتحقق بكامل الامتلاء في الاختلاق كما هو معروض في فن اللغة. ومن اليدبي حتى أن المفاهيم النحوية - أو بصورة فوزيتشائوف Fortunatov، أن «الدلالات الشكلية» تتوفر لها في الشعر إمكانات للتطبيق واسعة جداً، وذلك بقدر ما يتعلق الأمر هناك بتطهر اللغة المرتبطة بالشكل. ومنذ أن نهيم في هذا المجال الوظيفة الشعرية على الوظيفة المعرفية المحض، فإن هذه الوظيفة المعرفية تكون فيه خفية قليلاً أو كثيراً، ويتم الانصمام إلى زعم الشعر فيليب سيدني Sir Philip Sidney في كتابه دفاع عن الشعر : «وفيما يتعلق بالشاعر، فإنه، وهو لا يؤكد شيئاً، لا تتوفر لديه أبداً فرصة الكذب». والنتيجة هي، حسب صيغة بنتام المختصرة، «أن اختلافات الشاعر مجردة من الكذب».

إننا حينما نقرأ في نهاية قصيدة نابا كوفسكي «حسن» Khorosho : «والحياة جميلة، ويخفى أن بخياء، فإنه من الصعب أن نجد، في المستوى المعرفي، فارقاً بين هاتين الجملتين المترابطتين؛ إلا أنه في مستوى الميثولوجيا الشعرية، يؤدي الاختلاق اللساني الذي يضطلع بهمة التسمية، ومن ثمة يضطلع بمهمة التجوز النحوي النقلي، إلى صورة كنائية عن الحياة بوصفها كذلك، باعتبارها في حد ذاتها ومستبدلة بالناس الأحياء، أي المجرد للدلالة على المحسوس، كما يقول كالفريدس نو فينو صالفو Galfredus de Vino Salvo، العالم

الإنجليزي الشهير الذي عاش في القرن الثالث عشر. في كتابه *Poetria nova* (المذكور في كتاب فارال Faral). إننا نجد مقابل الجملة الأولى بصفتها القائمة بوظيفة المسند، ذي الجنس المائل لجس المسند إليه، أي جنس المؤنث القابل للتشخيص، - الجملة الثانية ذات الفعل غير المتصرف والناقص وذات الصيغة العيادية وبدون مسند إليه واقعي لمسند، وهي تمثل أمامنا كحدث خالص غير متضمن لأي حصر أو نقل، وتاركة المكان شاغراً للمصدر المؤول.

إن تكرار نفس «الصورة النحوية» التي هي، كما لاحظ ذلك جيداً جهزار مائلي فونكنس، إلى جانب عودة نفس «الصورة الصوتية»، المبدأ المكون للأثر الشعري، لهو تكرار واضح جداً في هذه الصنعة الشعرية حيث تأتلف، بانتظام قليل أو كثير، وحدات عروضية متجاوزة حسب توازٍ نحوي مزدوج أو مثلث بصورة عرضية. إن تحديد تأثير المذكور أعلاه ينطبق تماماً على مثل هذه المتواليات المتجاوزة : «إنهاء، بالفعل، وبشكل أساسي نفس الجملة ولا تختلفان إلا بظهورهما الخارجي المادي».

لقد سعت محاولات مختلفة لوصف عينات من مثل هذا التوازي المقعد أو شبه المقعد الذي سناه ج. كوندنا J. Gonda، بالأسلوب الكهنوتي، في مونوغرافيته المبينة بالملاحظات المنيرة بصدد «تناسق مجموعات من الكلمات الثنائية» في الفيدا Vedas، وكذلك أغاني يتاس Nias الراقصة وفي الانهالات الكهنوتية. وقد أفرد المختصون عناية خاصة لتوازيات الأطراف التي تميز الكتاب المقدس والتي تجد أصولها في الموروث الكنماني القديم، كما أفردوا عناية خاصة للدور الثابت والمهيمن للتوازي في الشعر والنثر الشعري في الصين. ويتجلى نموذج مماثل بوصفه أساس الشعر الشفوي عند الفينولوغيين والأنراك والمنول، وتلعب نفس الأدوات دوراً رئيسياً في أغاني وأناشيد الفولكلور الروسي<sup>(1)</sup>. وهذه حال الأبيات التي تعتبر مبنية منطقياً للملحمة البطولية (بيلين byline) الروسية :

كيف كان في المدينة العاصمة، في كييف،  
تحت سلطة الأمير اللطيف، تحت سلطة فلاديمير،  
تجمع - اجتماع رالع،  
مأدبة - احتفال فخيم  
كل واحد في الحفلة ينتشي

(1) إن الحالة العامة للمثلث العائلي حول التوازي كأساس للشعر (سواء كان مكتوباً أم شفوياً) قد ذكرت في «Grammatical parallelism and its function in Russian language» X (1964) by française : Questions de poétique, Paris, éd. du Seuil.



كل واحد في الحفلة يفتخر،  
الماكر يفتخر بذهبه،  
والمبسط يفتخر بزوجه (\*) .

إن أناس التوازيات في الفن اللفظي نخبرنا بشكل مباشر عن الفكرة التي تتكون لدى المتكلم عن التماثلات النحوية. ذلك أنه يمكن لدراسة مختلف أنواع الرّخص الشعرية في مجال التوازي، وكذلك لدراسة المواضع التي تخصّ القافية أن تزودنا مفتاح نقية لتأويل بناء لغة معطاة ولتأويل الأهمية النسبية لمكوناتها (مثل ذلك التماثل المعطاد بين المفعول إليه ومفعول الولوج في الفنلندية أو بين الماضي والحاضر، على عكس الحالات الإعرابية أو المقولات الفعلية التي لا تتنظم في أزواج، - وهذه ظاهرة لاحظها شتاينيتز Steinitz في عمله الرائد حول التوازي في الفولكلور الكاريلي). إن التقاطع - عبر التماثلات والاختلافات - للمنويات التركيبية والقافية والمعجمية؛ ومختلف الأنواع، على المستوى الدلالي، للتجاورات والمسايمات والترادفات والطباقات؛ وأنواع أنماط ووظائف ما ينشئ به الأبيات المفردة، - لهي نفس عدد الظواهر التي تتطلب كلها تحليلاً منتظماً وضرورياً لفهم وتأويل مختلف الرّخارف النحوية في الشعر. ويمكن بصعوبة لمشكلة هامة بالنسبة للسانيات وللشعرية مثل مشكلة التوازي أن تتم السيطرة عليها إذا حصرنا، بشكل منتظم، التحليل في الأشكال الخارجية متبعدين من المناقشة الدلالات النحوية والمعجمية.

وتشكل الشخصيتان المقترتان اللتان تنجزان أعمالاً متماثلة، في أغاني غير محدودة، أغاني بحارة لا بونس ذوكولا Lapons de Kola (المذكورة عند خاروزين Kharuzin)، المادة الموضوعاتية الناهية المؤدية إلى التسلل الألي للأبيات وفق خطاطة من هذا النمط :  
ما جالس على يمين التركب؛ ب جالس على اليسار. أ يمسك بمجناف بيده اليمنى؛  
ب يمسك بمجناف بيده اليسرى، الخ..

إننا نجد في الحكايات الشعبية الروسية التي تُقنّى أو تُنشَد والتي يدور موضوعها حول فوما Foma وإيربوما Erloma (طوماس Thomas وجيريمي Jérémie)، الآخرين الشبيين وقد

Kak vo vol' nam gromit vo Kieve. (\*)  
A u lishovo lapaze u Vladimira,  
A i bylo stolovan'e pochinyj por.  
A i vol' na poru de naprava volaja.  
A i vol' na poru de porachivaniya  
Umoy Khrastost solnoj Kaznab.  
(Lapoy) khrastost molodoy zhenuj

أصحا ذريعة هزلية لسلسل الحمل المتوازية التي تعاكس بسخرية الأسلوب الكهنوتي المميز للشعر الشعبي الروسي، تلك الحمل التي تمثل الملامح شبه الاختلافية لمغامرات الأخوين وذلك بقران المبارات المترادفة أو الصور المتراصة تقريباً : «لقد اكتشفوا إيرنيوما وعثروا على قوما؛ ولقد أشبعوا إيرنيوما ضرباً ولم يغفوا على قوما؛ لقد قر إيرنيوما نحو غابة البتولا، وفرت قوما نحو غابة البلوط، الخ..» (انظر إحصاءات هذه الحكايات، وهي إحصاءات غنية بالمعلومات، في أرستوف Anstov وفي أندريونوفا نريش Andrianova-Perets، وكذلك التحليل السبب لهذه الحكايات لتوكاتيريف Bogatyrev).

إن التواري النحوي الثاني يصبح في الأغبة الزائفة لشمال روسيا : فازيلي Vasilii وصوفيا Sofya (انظر بالخصوص الزوايات التي نشرها من جهة سوبولوفسكي Sobolevskii ومن جهة أخرى أنطاخوفا Anakhova، وبطرق كذلك شرح هذه الأخيرة) صناد الحكمة المؤذي إلى كل التطور الدرامي لهذه الـ بيليا الجميلة والمختصرة. وهكذا نجد التوازي الطباق في المشهد الأول للكيسة حيث يتصارض التفرع الزرع : إلهي - أبي !، الهذي يتلفظ به الحوارية مع الضرخة المحرمة لصوفيا : «فازيلي أخي !»، وبعد ذلك يتدرج ندخل الأم الشريرة سلسلة من الأبيات الثنائية التي تجمع البطلين بواسطة تناسب حميمي بين كل بيت من الأبيات المختصة للأخ والبيت النظير الذي يدور حول الأخت. وتشبه بعض الأزواج ذات الطرفين المتوازيين، بفضل تركيبها النمطي، كليشيهات أناشيد لاپونس Lapons المشار إليها أعلاه : «لغة تم دفن فازيلي جهة اليمين وتم دفن صوفيا جهة اليسار». وقد قوت تراكيب ردة الأعجاز على الصدور تقاطع مصري هدير العاشقين : «يشرب فازيلي، ولكنه لا يتناول صوفيا شيئاً ! أنت يا صوفيا اشربي ولكن لا تتاولي فازيلي شيئاً ! إلا أن فازيلي شرب واشرب صوفيا، ولكن صوفيا شربت واشربت فازيلي». ولقد اضطلمت نفس الوظيفة صور الترو (Kiparis)، وهي شجرة اسمها مذكر، على قبر صوفيا، وصور العنقاص (Verba)، وهي شجرة اسمها مؤنث، على قبر فازيلي المجاور : إنهما تتلاصقان برأسيهما، وتتماثلان بأوراقهما. // ومواراة مع ذلك، فإن تخريب الأم للشجرتين يترجع الموت الدرامي للأخ وللأخت. ويبدو أنني كوني معهودات بعض المحتضنين مثل كريستين بروتوك - زور Christine Brooke-Rose في رسمها خطأ ماصلاً صارماً بين المجازات والزخرف الشعري قد طبقت على هذه الأغبة الزائفة، وبصفة عامة فإن سجل القصائد والأجناس الشعرية التي تقبل بمثل هذا الفصل لها جذر محصورة بالتأكيد.

وربما استخدمنا الألفاظ المستعملة في مساعدة من أشهر مساهمات هوبكنس في الشعرية النمطية في مقال 1865 حول أصل الجمال، نقول إن البنيات المقيدة مثل بنيات الشعر العمري والتي تسحب لتوازيات كمبدأ الازدواج، فهي جذ معروفة، إلا أن الدور الهام الذي يقوم به لتواري في شعرنا، على صعيد التعبير، لنؤاقل ذبوعاً، واعتقد أنه سيفاجئ كل الناس حينما سنشرع في الكشف عنه. وعلى الرغم من الاستثناءات المبرولة مثل الاكتشاف الحديث الذي قام به بيري Berry، فإن الدور الذي لعبته الصورة النحوية في عالم الشعر منذ القديم إلى أيامنا هذه ما يزال موضوع مفاجأة بالنسبة إلى أولئك الذين يهتمون بالأدب، بعد نصي قريب كامل على شروع هوبكنس نفسه في إلقاء الأصواء عليه. لقد كانت نظرية الشعر عند القدماء وفي القرون الوسطى تتوخى من نحو شعري وكانت تعبر عن استمدادها الثام للتعبير بين المجازات والصور النحوية، إلا أن هذه الأصول الواعدة قد تم سياتها فيما بعد.

وبمكنا أن ندلي بفكرة تقول إن المشابهة في الشعر تتراكم على المحاورة، وبالتالي فإن التماثل يرقى إلى درجة الأداة المكونة للمتوليفة. ونصح، في هذه الشروط، كل عودة لنفس المفهوم النحوي الجديرة بشذ الأنظار إليها أداة شعرية مقالة<sup>(1)</sup> إن كل وصف غير

(1) أنظر « Language and poetics », Style in language, ed. by T. Schaub, New York, 1960 (voir la Linguistique et poétique », chap. XI des Essais de Linguistique générale, Paris, éd. de Minuit, 1963).

ملاحظة: الشعر إلى العربية : أنظر ترجمته من هذا الكتاب

ولقد درس المؤلف السبب النحوية لعدد من من القصائد الشعرية من القرن XI إلى القرن XX وذلك في السوريات التالية

- « Poetika Konstantina Filareta Grigorijeviča Bogdanova », Slovo, XXXIX, Prague, 1970.

- (avec P. Valensi) « Versification construction in Dante's sonnet "Se vedè li occhi miei" », Studi Danteschi XLIII, Florence, 1964.

- « Structure d'un poème serbo-slave », Zbornik za filologiju i lingvistiku, IV-V, Novi sad, 1961-1962.

- « The Grammatical texture of a sonnet from Sir Philip Sidney's Arcadia », Studies in language and literature in Honour of M. Schmalz, Varsovie, 1964.

- « Raschet sloboz'nosti stichov Radulicheva », 18 vol. VII, Leningrad, 1964.

- « The Grammatical Structure of Josko Kralj's Verse », Sbornik filozofičke fakulteta Univerziteta Kragujevac, XVI, Kragujevac, 1964.

- (avec V. Levi-Strauss) « Les chais » de Charles Radulichev », l'Homme II 1962 (voir Haute questions de poétique Paris, Seuil, 1977).

- « Une microscopie du dernier Spéren dans les Fleurs du Mal », Tel Quel, 29, Paris, 1967.

- « Structure au poème serbo-slave », Esth. i. Literature, XVI, Sofia, 1961.

- (avec B. Cassin) « Analyse du poème Brezovec de Mihail Eminescu », Cahiers de Linguistique théorique et appliquée, I, Brest, 1962.

- « Devushka poia » (poème de A. Blok), Orbis Scriptum D. Tschernavski sur 70. Geburtstag, Munich, 1964.

- (avec P. Colacurcio) « Grammatical imagery in Cavafy's poem Remember, Body », Linguistics, 20, La Haye

منحيز وحذر ومتقص وشامل للاختيار والتوزيع ولتعالقات مختلف الأساف الشعرية ومختلف النى التركيبية في قصيدة معينة يدهش التمارس نفسه لهذا الوصف بالعصور غير المتوقع المنبر للتناظرات والتناظرات المضادة وبالتوارث بين النى وبالتراكم المتكامل للأشكال المتماثلة وللتأهبات العادة، وأخيراً بالفيود المتارمة ليجل العناصر الشعرية والتركيبية التي تلحاً إليها القصيدة، وتتمع هذه الحذوف، بالمقابل، بإدراك مجموع العناصر المنظمة والمحكمة بإتقان والتمثلة بأعمل. ولتشدّد على المظهر المنفع لهذه الأدوات؛ إن أي قارئ ولو كان قليل العناية، حسب صيغة تأثير، يدرك عزيزاً المعمول الشعرى والشعة الدلالية لهذه الممدات النحوية، دون أي لجوء مهما قل شأنه إلى تحليل تأملي، وعالماً ما يوجد الشاعر نفسه، بهذا الشار، في نفس حال مثل هذا القارئ، بنفس الطريقة، وفي سياق تقليدي، يدرك متمع ومنه الشعر النحوي، القائم على استعمال شبه دائم للتواري، الانزياحات، دون أن يكون قادراً مع ذلك على تحليلها؛ وهكذا، فإن المنشدين التزيين وكذلك متمهم يحلون بل وبديون في أغلب الأحوال كل انزياح عن النموذج المقطعي للنشيد الملحمي، وعن الموضع المطرد للفاصلة إلا أنهم عاجزون تمام العجز عن تحديد طبيعة الانزياح.

وغالباً ما يحدث أن تشير التباينات على مستوى التأليف النحوي إلى تقسيم القصيدة إلى مناطق شعرية أو إلى أجزاء مقاطع، كما هو الحال في الأنشودة الشهيرة لمركة هوسيت husite في بداية القرن الخامس عشر، مع ثلاثيتها المزدوجة<sup>(1)</sup>؛ بل قد يحدث أن تتخذ هذه التباينات أساساً وهيكلأ لبناء متراكب من هذا النمط؛ وتشهد على ذلك قصيدة نازميل Marvell إلى خليكت المحتشمة مع فقراتها الثلاثة الثلاثية حيث يفرس النحو للحدود والأقسام الفرعية.

إن قران المفاهيم النحوية المتباينة يمكن أن يتقارن بها يثنى في اللغة البنيائية، بالموتشاج Cui؛ إنه، حسب تحديد شتوييتوود Spottiswood، نمط من الموتاج الذي يقرن اللقطات أو المتواليات بطريقة تولد في ذهن المشاهد أفكاراً لا تستطيع هذه اللقطات أو هذه المتواليات أن توحي بها من تلقاء نفسها.

1. «Der Grammatiker hat das Gedächtnis von H. Brecht Wie sind sie», Beiträge zur Sprachwissenschaft, Volkshochschule und Literaturforschung, W. Steiner Jergelbracht, Berlin, 1963 (trad. fr. Questions de poétique, p. 444-442).

2. والشعالات التي يمل عليها في العوامن اللاحقة من 78-79.

3. أنظر Kline and Louis Huppenstein, International Journal of Modern Linguistics and Poetics, 7, 1963.

إننا نجد بالفعل، في عداد المقولات النحوية المدعوة للمثول في تواريات أو تباينات مجموع أقسام العطاب القابلة أو غير القابلة للعلامة الإعرابية . العدد، الجنس، الحالات الإعرابية، درجات التشبيه، الرمز، الجهة، الضيعة والباء للمعلوم والباء للمجهول، وتوزيع الكلمات إلى مجردة ومحمولة وحينية وغير حينية وأسماء جنس وأسماء أعلام، والإثبات والنفي والأفعال المنصرفة والأفعال غير المنصرفة والصفات الصيربية أو أدوات التعريف أو التنكير، وكل أنواع العناصر والأبنية التركيبية.

ولقد اعترف الكاتب الروسي فيريرزاييف Vereshev في مذكراته الخاصة أن الصور كانت تدور له في بعض الأحيان مجردة منروير للشعر الحقيقي، وكقاعدة عامة فإن صورة النحوة في قصيدة بلا صور، هي التي تصير مهيمنة وهي التي تحل محل المعانيات. ونعتبر القصائد الغنائية لبوشكين مثل *Ja vas lyubit* شأنها شأن أثنودة معركة خروبيت، أمثلة بليغة عن الاستخدام المحتكر للأدوات النحوية. ومع ذلك نذكر، بقدر كبير من الوفرة، على استخدام يمزج بين الفئتين من العناصر. وهذه مثلاً هي حالة مقطوعتي بوشكين *Chlo v imeni tebe moem* اللتين تشكلان تبايناً حلياً مع الأثر الأدبي المدهم الصورة المذكور اتفاقاً. هذا على الرغم من أن كلا من المقطوعتين قد كُتبتا في نفس السنة ويحتمل أن نكوناه مهادتين إلى نفس الشخص، أي كاترولينا سوبانستكا<sup>(١٦)</sup> إن التعارض، في قصيدة ما، بين ما ينتمي إلى اللغة التصويرية الاستعارية وبين ما يعود إلى مستوى مباشر، يمكن أن يحدث بشكل قوي، تبايناً بين المكونات النحوية : وهذا ما نجده، على سبيل المثال، في بولونيه في الثمانينات الموجزة لبييربان نوزوبيد، وهو من أكبر شعراء نهاية القرن التاسع عشر المالميين<sup>(١٧)</sup>.

إن الخاصية الملزمة للأدوات النحوية والمفاهيم النحوية تضطر الشاعر إلى مراعاة هذه المعطيات، وذلك إما بأن يتخوّن نحو التناظر وأن يعتمد على هذه النماذج البسيطة القابلة للتكرار والواضحة بما فيه الكفاية والتي تنهي على مبدأ ثنائي، وإما أن يتخذ الاتجاه المعكوس حينما يبحث عن الفوضى الجميلة. لقد كرّرت مراراً أن تقنية القافية هي إما نحوية وإما نحوية مضادة، ولكن لا يمكن أن تكون غير نحوية : ويمكن أن تقول عنها كل ما يتعلق بالنحو عند الشعراء. وفي هذا الصدد، توجد هناك مشابهة ملحوظة بين دور النحو

(١٦) انظر دراسة مطارة بين عظمى القصص لبوشكين في الفصل المكتوب بقلمه الروسي، وهو منشور في مجلة علم من المصنوع من المصنوع 71

(١٧) انظر : *Pracznik Cyrano Norwida o. Pamiatnik Literacki*, 34 Warszawa, 1963



في الشعر وبين قواعد التأليف عند الرسام المعتمدة على نظام هندسي خفي أو ظاهر، أو المعتمدة، على عكس ذلك، على تمرد ضد ترتيب هندسي. إن مبادئ الهندسة تشكل، حسب الطبيعة التي استعارها نراكندون Dragon من إيميرسون Emerson، ضرورة جمالية في مجال الفنون التشكيلية. ونفس الضرورة هي التي تم بمبهما، في اللغة، «الدلالات الخفية»<sup>(1)</sup>. إن هذه القراءة بين المجالين التي كشف عنها، من القرن الثالث عشر، زوبرت كلوازدي Robert Kilwardby (انظر والورند Wallerand، ص. 46) والتي جعلت شينورا بفزر معالجة النحو على الطريقة الهندسية، ظهرت في دراسة لانية لبنيامين لي وورف Benjamin Lee Whorf، «اللغة والفكر والواقع»، المنشورة بعد وفاته بقليل (Madras, 1942). وقد حدد المؤلف النماذج المجردة لـ «نيات الحماة» معارفاً إياها مع «الحمل القلبية» ومع المعجم الذي هو عنصر من النظام اللساني، وهو بأحد المعاني أولي وعاجز عن أن يكتفي بنفسه، ويتناول بالدرس «هندسة المادى الشكلية التي تميز كل لغة». ولقد قدم ستانلي مقارنة بين النحو والهندسة خلال حاله سنة 1950 ضد الانحراف اللساني لشار Mann: إن الخاصية السبيرة للنحو تكس في طاقته التجريدية: «إن النحو، وهو يتجرد بنفسه من كل ما له صلة بمجال الخاص والمحسوس في الكلمات والجمل، لا يهتم إلا بالنموذج العام، الذي يعتبر أساس استبدالات الكلمات وتأليفاتها في جمل، وينشئ بهذا المعنى قواعد وقوانينه (...) وبهذا الضدد، فإن النحو يشبه الهندسة التي تتجرد هي نفسها، في صياغتها لقوانينها، من الأشياء العلمية وتتناول الأشياء بوصفها كيانات مجردة من الصفات المحسوسة، وتحدد علاقاتها المتبادلة ليس بوصفها علاقات ملموسة لبعض الأشياء العلمية، وإنما بوصفها علاقات بين كيانات على وجه المصوم، أي بوصفها علاقات مجردة من أية خاصية ملموسة»<sup>(2)</sup>. إن طاقة التحرير في الفكر الإنساني التي نعرض، حسب المؤلفين المذكورين، أساس الهندسة والنحو في أن واحد، تفرض أكثر من اللازم أشكالا هندسية أو نحوية بسيطة على الكلمة، - التي نكتفي بـ «تصويره الأشياء الخاصة، - وعلى «المادة» المعجمية العلمية لفن اللغة، وهذا ما فهمه، بطريقة شافية، منذ القرن الثالث عشر، فيلار دو فونوكور Villard de Honnecourt بالنسبة للفنون الخطية، وفهمه كالفرويديس بالنسبة إلى الشعر.

(1) انظر: R. Jakobson, «Basic view of grammatical meaning», *American Anthropologist*, LXI (1959), 3, part 2, p. 89 (trad. L. Enache de Roubaix, Paris, 1963, chap. 2).

(2) انظر انشوي ستانلي، كما نرى على ذلك في V.A. Zvegintsev، في مقارنته بين النحو والهندسة، من أراء د. بوكورديكي V. Bogoroditsky وهو تلميذ (مع لسان بودول دو كورنوساي Boudouin de Courmayeur و M. Kuznetsov).



ويعود الدور الجوهرى الذى تلعبه كل أنواع الصائري فى النسيج النحوى للشعر إلى كون الصائري، خلافاً لكل الأسماء المستقلة الأخرى، كيانات نحوية وعلاقية خالصة، وبالإضافة إلى المصادر الصائرية والصفات الصائرية، ينبغي أن تدرج فى هذا الصنف الأحوال الصائرية والأفعال المتأه الأفعال - المصادر (لكن التى تنهى نسبتها بالأفعال الصائرية) مثل الفطرين *avoir* و *être*، ولقد قورنت عدة مرآت علانة الصائري مع الكلمات غير الصائرية بعلاقة الكائنات الهندسية مع الكائنات الفيزيقية (انظر مثلاً زاريفكي (Zarecki).

وبالإضافة إلى الأدوات الشائعة وفات الانتشار العام، فإن النسيج النحوى للشعر يقدم عدداً من الملامح البارزة الشديدة الخصوصية التى تم أدياً قومياً معطى، ومرحلة معقدة وجناً أدياً خلاصاً وشاعراً مفرداً أو تم أكثر من ذلك أثراً معروفاً. إن علماء القرن الثالث عشر الذين أتيا على ذكر أسائهم يذكروننا بمعنى الساء والحنق التقى الخارقين للمادة للمصر القوطى وبسقوطنا على فهم البنية المدهشة لأنشودة معركة هوسيت. نحن نشدد عن قصد على هذه القصيدة، تحفة الغضب الثورى، وهى نصيدة تكاد تخلو من المحازات، وبعبارة حذاً عن الزخرفية أو الميريزم : إن البنية النحوية للأثر نكشف عن تفصل متن بشكل متميز وكما كنف عن ذلك تحليل هذه الأنشودة،<sup>(10)</sup> فإن مقاطعها الشعرية الثلاثة، الواحد بعد الآخر، تمثل أساساً فى شكل ثلاثى، منقسم كل واحد منها إلى ثلاث وحدات مقطعية شعرية ثانوية أو أجزاء. وبممتلك كل مقطع شعري من المقاطع الشعرية الثلاثة ملامح نحوية خاصة به وقد حبسها بـ «المشابهات العمودية»، وتناسب الأجزاء الثلاثة فى المقاطع الشعرية الثلاثة، الجزء مع الجزء، من مقطع شعري إلى آخر، بفضل خصائص مميزة متأه بـ «المشابهات الأفقية» بحيث بعد معه داخل نفس المقطع الشعري أن كل جزء يتميز عن الآخرين. فالجزء الأول والجزء الأخير من الأنشودة متقاربان فيما بينهما ومتقاربان أيضاً مع الجزء المركزى (أى مع الثانى من المقطع الشعري الثانى)، ويتميز الجزء من الباقي بسلامح متميزة ترسم، بين هذه الأجزاء الثلاثة، خطاً قطرياً عابطاً، - فى تعارض مع الخط القطري الصاعدة الذى يربط الجزء المركزى من الأنشودة بالجزء الأخير من المقطع الشعري الأول وبالجزء الأول من المقطع الشعري الأخير. وبالإضافة إلى ذلك، فإن المشابهات المهمة تقرب (مع فصلها عن الباقي) بين الأجزاء المركزية للمقطع الشعري الأول والثالث والجزء الأول للمقطع الشعري الثانى، ومن جهة أخرى، تقرب بين الأجزاء الأخيرة للمقطع الشعري الأول

والثالث والجزء المركزي للمقطع الشعري الثاني. ويمكن أن نسمي العلاقة الأولى بـ «القوس المحدودب الأعلى» والعلاقة الثانية بـ «القوس المحدودب الأسفل» وفي الأخير، واعتقاداً على نفس المعايير النحوية في التحديد، تبرز «الأقواس المنفردة»: «القوس المنفر الأعلى» وهو يوحّد بين الأجزاء الأولى للمقطع الشعري الأول والأخير والجزء المركزي للشعر الثاني؛ و«القوس المنفر الأسفل» وهو يربط بين الأجزاء المركزية للمقطع الشعري الأول والأخير والجزء الأخير للمقطع الشعري الثاني.

إن هذه «الهيكلية المتناسكة» وهذا التوازن الهندسي ينبغي اعتباره على أرضية ديكور الفن القوطي والتكولائية اللذين قرب بينهما، بطريقة مقنة، إيروين يانوفسكي Erwin Panofsky. وتنسب هذه الأنشودة التشكيلية التي تعود إلى بداية القرن الخامس عشر، بفضل بنائها، إلى ما كان مهيمناً في العصر: وهي وصفات «الموسوعة الكلاسيكية جنًا» بشرطها الثلاثة: - شرط الكلية (خاصية التعداد الكافية)؛ - شرط البناء، انسجاماً مع نسق متماثل من الأجزاء وأجزاء الأجزاء (خاصية التعميل الكافية)؛ - شرط الوضوح والقدرة المنقطة في الاستدلال (خاصية التعلق الكافية). ومما كانت المصافة كبيرة بين الطومانية Thomisme وإيدولوجية المؤلف المجهول لـ Zisakiana Cantio، فإن بناء هذا التشيد ينبغي اعتباره كلية للمتطلب الفني لطوماس الأكويني: «تجد المعاني لذتها في الأشياء المتناسبة بشكل ملائم بقدر ما تكون هذه الأشياء متقاربة مع هذه المعاني؛ لأن المعاني نوع من الفعل، على عرار ما تكون كل ملكة معرفية». فالنسج النحوي لهذه الترتيلة يناسب مبادئ تركيب الزم التشبكي لنفس المرحلة. فقد حلل كزوبانشيك Kropatchek أسلوب بداية القرن الخامس عشر، في مونوغرافيته حول رسم عصر فلوبير، وكشف عن تفصل نسقي وصارم للنطح وتسمية الأجزاء. تسمية وثيقة لوظائف المجموع وانسجام منظم للتباينات.

وبساعدنا المثال التشبكي على تخمين كل ما هناك من تناسبات متقدمة بين وظائف النحو في الشعر والعلاقات الهندسية في الزم. إننا نواجه، على صعيد الظاهرية، مشكلة للقراءة الداخلية لهذين العاملين، ونواجه، على صعيد التاريخ، ضرورة البحث المتوس حول التطورات المتوافقة وتقاطعات الأدب وفن الزم. وعلاوة على ذلك، فإن تحليل النسج النحوي، في البحث عن تحديد الاتجاهات والتقاليد الفنية يمتدنا بفاتيح هامة: فصل، في





## شِعْرُ النَّحْوِ وَنَحْوُ الشُّعْرِ<sup>(١)</sup>

### II

للدراسة اللسانية للشعر أهمية مزدوجة.

فمن جهة، يجب على علم اللغة أن يدرس بطبيعة الحال، الدلائل اللفظية في كل تأليفاتها وكل وظائفها؛ وإذن فإنه لا يمكنه أن يمتنع لنفسه بإهمال الوظيفة الشعرية التي تساهم، مثل باقي الوظائف اللفظية، في كلام كل كائن إنساني منذ نعومة أظفاره، التي تلعب دوراً هاماً في بُنْيَانِ الخطاب. وتستلزم هذه الوظيفة موقفاً يركز على الدلائل اللفظية في ذاتها باعتبارها وحدة بين النال والمدلول، وتكتسب موقفاً مهيماً في اللغة الشعرية. إن اللغة الشعرية تستحق أن تحظى بكل اهتمام اللساني نظراً، على الأقل، لكلية الشعر في الثقافة الإنسانية. لقد كان القديس أوغسطين يرى أنه لا يمكننا أبداً القيام بعمل نحوي دون امتلاك تجربة في الشعرية.

ومن جهة ثانية، فإن كل بحث في مجال الشعرية يفترض معرفة أولية بالدراسة العلمية للغة، ذلك لأن الشعر فن لفظي، وإذن فهو يستلزم، قبل كل شيء، استعمالاً خاصاً للغة. إن اللسانيين الذين يخامرون، اليوم، في دراسة اللغة الشعرية، يحب عليهم أن يواجهوا اعتراضات نقاد الأدب الذين ينكرون عليهم حق دراسة مسائل الشعر، ويقبلون، على الأكثر، بأنه يمكن للسانيات أن تكون مساعدة للشعرية. وتقوم هذه الممنوعات والقيود على فكرة مسبقة تُجَوِّزَتْ منذ زمن، وتقضي بإبعاد دراسة مختلف الوظائف اللفظية من حقل اللسانيات، أو تقضي بحصر هذا الحقل في الوظيفة المرجمية وحدها.

(١) نشرت هذه الدراسة تحت هذا العنوان في: Roman Jakobson « une vie dans le langage » Minuit, Paris, 1964

وتتوّد بعض الأفكار المسفة، التي تعود إلى مجرّد جهل باللّسانيات المعاصرة وأهدافها، بعض النّقاد إلى التقوّل في هنوات حطيرة. ومن هذا القبيل الانطلاق من الفكرة التي تُخمر اللّسانيات موحبها في الحدود الضيقة للجملة التي لا يمكن بالتالي أن نعتني ببناء القصائد؛ وهذا ما حامت لتطله دراسة الأقوال ذات الجمل المتعدّدة وتحليل العطاب، وهما المجالان اللّذان يتعدّران، اليوم، علم اللّغة.

يُشكّك اللّساني بدراسة العصايا الدلالية على كل منويّات النّعة؛ وحيما يبحث عن وصف ما يشكّل القصيدة، فإن الدلالة - ولنقل المطهر الدلالي للقصيدة - يبدو، على وجه الدق، جرباً ضرورياً من هذا الكلّ؛ وإذن، فمن المنير جداً أنه لا يزال هناك نقاد يفترون التحليل الدلالي لرسالة شعرية جريئة. وإذا أثارت القصيدة مسائل تتجاوز نيجها اللفظي، فإنا نلح - ونوفر لنا اللّسانيات أمثلة عديدة - الدائرة الرّحة للنيبانيات المتعددة المركز التي تشمل على اللّسانيات يومها مجموعة فرعية أساسية.

إن أحد الشاكل الهامة في دراسة الشعر الشعري، كما هو حال تنوعات أخرى للغة الإسانية، هو مشكل «عالم العطاب»، حسب تعبير نثازلز شندرس يوزس، أي مشكل العلاقة بين العطاب والمحيط الذي يحيل عليه المتكلم والمنمع (والذي يعرفه)، إن هذه المشكلة الضرورية لعلم العطاب لا يمكن أن تترك الباحثين، المخلصين لشعار: كل ما هو لساني ليس غريباً عني، غير مباليين. فعنّى الماصر التي هي من قبيل الكلمات الممزولة قد أمكت معالمتها، في التراث اللّساني، في علاقتها مع الأشياء وفق شعار: كلمات وأشياء.

يمكن للشعرية أن تُعرّف، بومف، الدّراة اللّسانية للوظيفة الشعرية، في سياق الرسائل اللفظية عموماً وفي الشعر على وجه الخصوص. ويسند النّقاد إلى اللّسانيات نوعاً من الشروع إلى «تعدد القول الشعري بوصفه قولاً غير عاديّ؛ وبالعمل، فإن هنا موقفاً منحرفاً مادراً جداً على مدى آلاف السّنوات التي تطوّر خلالها علم اللّغة.

إن «الأديبة»، وبتمبير آخر، إن تعويل فعل لفظي إلى أثر، ونسق الأدوات التي تتحرّ هذا التعويل، هي الموضوع الذي طوره اللّساني في تحليله للقصائد. وعلى عكس ما يذهب الناقد الأدبي، فإن هذا المنهج يؤثي إلى تخصيص «الوقائع الأدبية المدروسة»، ويفتح الباب، بالتالي، أمام تميمات واضحة.

والشعرية التي تؤول أثر الشاعر من خلال مؤشر اللّغة وتتمك بالوظيفة المهيمنة في الشعر نمثل، من حيث تعريتها، نقطة انطلاق لتفسير القصائد؛ أما فيما يخصّ فبئنا الوثائقية



والنقبة والتحليل - نقبة أو الاجتماعية، فإنها نقية، بطبيعة الحال، مفتوحة على بحث المختصين الحقيقيين في هذه العلوم. ويجب، على هذه العلوم مع ذلك، اعتبار أن الوظيفة المهمة في الأثر تمارس تأثيرها على كل الوظائف الأخرى؛ وتحدد بالتالي كل المؤثرات الأخرى نفسها حاضرة لمؤثر السج الشعري للتقصيدة؛ ويتمى تحصيل العاقل هذا مقصداً بشكل بلق.

بشغل الشعر عناصر بنائية على كل مستويات اللغة، ابتداءً من شبكة الالامع الميزة إلى ترصيف النص في مجموعته وتشغل العلاقة بين الدال والمدلول في التراث اللوسيري على كل السنوات وتكتب علاقة خاصة في الشعر، حيث تملو الخاصية الالامعية للوظيفة الشعرية. إن التقصيدة مجموع مركب وعيز قابل للتجزي، يصير كل شيء فيه، حسب عبارة بولتير، مدالاً ومتبادلاً ومتصادماً ومناسباً، وحيث يؤدي التفاعل الدائم للضوت والمعنى إلى مشابهة بين هذه المظاهر؛ علاقة تجسبة نارة وحاس نصيفي. ونارة أخرى علاقة تصويرية (وأحياناً علاقة منابة للطبيعة).

إن أي باحث متمتع بالشعر لا يحكر في شربة وأهمية الدراسات الموبوعرافية المحفظة لقضايا المروض والمقطعية الشعرية، وللحساسات والإيقاعات، ولشاكل معجم الشعراء؛ وعلى النقيض من ذلك، فإن قضية الوسائل الشعرية المستخدمة في الشعر قد تم إهمالها إهمالاً كبيراً. وحينما حاول اللسانيون في الأخير إصلاح هذا النيبان، فقد تلقى مجهوداتهم بنهم وتشجيع علماء لهم ملكة الاطلاع العميق في الشعر ودراسه. وقد نبى هؤلاء العلماء برامج أدبية مختلفة أحياناً، إلا أن فطنتهم في كل ما ينصل بالمرن اللفظي وجدوره اللسانية قد دفعتهم إلى تهنتنا على مجهوداتنا الهادفة إلى توضيح العلاقات الحميمة بين المظاهر لسانية للغة والإبداع الأدبي. ولقد عبر عن ذلك، بشكل جيد، ميرلويوتشي الذي أظهر اهتمامه بالعلماء وأنا قادر على تذكر ذلك، بالنسبة للكاتب وأفاق البحث اللساني؛ إن الفكرة لدى الكاتب لا توجه لغة الخارج، فالكاتب مع شيه بلغة جديدة نبى نفسها وتشكر لنفسها وسائل تعبيرية وتنوع حسب معناها الخاص ولا شك أن ما منبه شعراً ليس سوى فرع من الأدب الذي تتأكد فيه هذه الاستقلالية في أسمى صورها.

لقد تلقى محاولانا الهادفة إلى توحيد اللسانيات والشعرية توجيهاً وثيقاً ودائماً بعض التنجيمات التي الهمتنا؛ وهكذا منانا زولان بازط على ربط العلم الأكثر صرامة بعلم الإبداع. وقد بين دافيد لودج، أنه بإمكاننا أن نطبق تقنيات المعنة لدراسة الشعر على الشعر وبداق بوري لوتمان عن دراسة الوظيفة الفنية للمغولات الشعرية، هذه الوظيفة التي تملأ

إلى حد ما تفاعل النيات الهندسية في الفنون التشكيلية. ويخبر إ.أ. ريتشاردز، بوصفه قارئاً للغة والشعر في مقاله النبّه اللسانيات في الشعرية، أن الكشف عن هذه العناصر الشعرية التي تتفاعل معها القارئ بلا وعي، شيء ضروري. هذه الدراسة التي تسمح لنا بتطوير ملكة قراءة أجود وأصوب وأكثر تمييزاً. ومهما كانت تحفظات ب. تراسيني النظرية، وهو معجب باللغة مثلما هو معجب بالشعر، فإنه يعترف بالطابع النحوي لنواتة القطط التي دار حولها مقال من مقالاتنا الأولى التوضيحية لنحو الشعر. ولقد أشرك هؤلاء الباحثون، الذين يجمعون بين اطلاع تام في اللسانيات وفي المشاكل الأدبية في أبحاثهم الصحابة، الباحثين الراغبين في ملء الفجوة بين الشعر والنحو. وعلى عكس ذلك، حاول النقاد الذين لا يألون إلا قليلاً التحليل السبوي إقناعاً بأن اللساني، وهو يَدْخُلُ مناهج دقيقة وصارمة، في الشعرية، بنفسه بالضرورة شيء، دقيق ومجهول غير محدد يتشكل مع الشعر. (1) إلا أن هذا المجهول غير قابل للإدراك أيضاً في الدراسة العلمية للغة والمجتمع والحياة وكذلك في الدراسة العلمية للخفايا الصغرى للمادة. ومن غير المجدي أن نعارض المجهول لذهاء مع التقدير التقريبي الذي لا مفر منه للدراسة العلمية.

وخلال عشرات السنين الأخيرة، تمحورت أبحاثي، على وجه الخصوص، حول ما سناه فونكس الفطري بـ «صور النحو». هذا المجال الذي كان إلى فترة حديثة غير مدروس. وبخصوص الدراسات المتعلقة بقضايا القافية أو الوزن فحسب، لم يفكر أحد في مؤاخذتها على إرادة اختزال الشعر إلى العروض أو القوافي، ومع ذلك، فقد أكد بعض المساجير أن مقالاتنا حول التشكيل النحوي للتصانيد قد كانت ترمي إلى اختزال بنية الأثر الأدبي إلى تقدير مفرط للمفولات النحوية. وقد أخذوا علينا إسناد القوة الإيحائية للشعر إلى تضاديات بين الأصناف الضرفية أو إلى توافقيات وتباينات تركيبية. ويخبر حشو خصنا الأكثر عدوانية أقرب بالفعل إلى الحقيقة : «لست هناك أية دراسة نحوية للقصيدة تمتدنا بأكثر مما يمتدنا به نحو الشعر» (2) وعلى عكس ذلك، فإن ما يراه ملازماً لها، أي عدم تمييزية النحو في الشعر، رأي خاطئ بالطبع. ومهما بدا ذلك غريباً، فقد سبق لبودلير نفسه أن قدّم هذا التفكير الذي يطبّقه النقاد على شعره على وجه الخصوص : «إن النحو، النحو القاحل نفسه يصبح شيئاً شبيهاً بحر إيحائي». ويتم تخصيص ثاقب لأجزاء الخطاب دعوة الشاعر في الجنّات المصطنعة Paradies artificiel : «تنبعث الكلمات مرتدية لحما وعظمها، المصدر في جلاله المائي».

والصفة أي الثوب الشفاف الذي يخطبه ويلبونه مثل طلاء، والفعل تلك الحركة الذي يعطي النّص الأول للجملة. ويعود مؤلف أزهار الشّر عدة مرّات إلى فكرة الشعر الإيحائي، الذي تمارسه الّلغة عموماً والّلغة الشعرية على وجه الخصوص : «إن في الكلمة وفي الفعل شيئاً مفتشاً بمنّا من أن نجعل منه لغة الصدفة. إن الاستحسان المتفر للغة ما يعني ممارسة نوع من الشعر الإيحائي».

إن الشاعر، برفضه المتعمد لكل لغة صدفة، يضع حدّاً للتخمينات التخمينية لهؤلاء النقاد الذين يزعمون أن القصيدة يمكن أن تحتوي على بعض البنيات التي لا تلعب أي دور في وظيفتها ولا في تأثيرها باعتبارها أثراً أدبياً.<sup>(14)</sup> إن التحليل اللساني الذي يأخذ ضرورة بعين الاعتبار تعدد الوظائف اللفظية ويوجد بالتالي متكاملاً مع خصوصية الّلغة الشعرية،<sup>(15)</sup> لا يمكنه إلا أن يعترف بالبنيات الخاصة التي تميز الّلغة. وهكذا كان بولدوير، الذي يعتبر أن للكلمات في نفسها وخارج المعنى الذي تعبر عنه (أي خارج دلالتها المعجمية) «جمالاً وقيمة خاصة» في ذلك أقرب إلى ج.م. فوبكيس، منظر القرن الأخير، الذي أدرك الدلالة الشعرية الخاصة لـ «صورة النّحو»؛ وحسب ملاحظاته لسنتي 1873 - 1874 حول الشعر، فإن هذه الصورة «يمكن أن تُعدّل بشكل يجعلها مسوعة لغاتها، بعيداً عن فائدتها الدلالية وبعبارة هذه الفائدة».

ولكي تقدم جواباً ملائماً لسألة التمييز النسبي للتمارضات النحوية، لا بد من أن نلاحظ، بشكل منجم، توزيعات التمارضات الموسومة وغير الموسومة وتراكبها وتلافيتها وامتنادها في النص وعددها النسبي، بالنظر إلى مختلف الوحدات المقطعية الشعرية والمروضة ومختلف أنماط القافية، وبالنظر أخيراً إلى تشكيل مجموع القصيدة. ويرى الناقد أن ميلنا إلى ربط توزيع المقولات النحوية «بالمظاهر الخارجية للنص، وخاصة بالنظم لا طائل من ورائه؛ وبالعكس، فإن الساحت يتلافى، بفضل هذه المواجهة، مطية تسجيل أقصى واضطرابي والتي للتمارضات النحوية المشكّلة، ويمكنه أن يفهم هرمية وظائفها في الأثر الشعري».

ويهتمني بعض النقاد بأنني لا أعتني إلا ببعض أنماط النصوص؛ ومع ذلك، فإن تقاريرتي ومقالاتي حول نحو الشعر، سواء نشرت أم لم تنشر، تُخضع لتحليل مفصل كثبة من النصوص المكتوبة بين القرن الثامن والقرن العشرين، وهي تعود إلى موروثات وممارس حدّ مختلفة

(14) ريفلين، نفس المرجع ص 202.

(15) ريفلين، نفس المرجع.

من قصائد دينية أو فلسفية وتأملات وقطع حربية وثوريات أو غزلية. ونجد في هذا النحل من الأناشيد مقدار ما نجد من الأشعار المنشدة، ونجد من الشعر القومي بقدر ما نجد من الإنتاج المكتوب. وحينما كنت أدرس قصائد في لغات أجنبية، فإني قد قمت بذلك بتساوٍ مع مختصين في هذه اللغات ومع متكلمين محليين ما أمكن ذلك.

ولقد سمعت لفيي بقيد واحد في اختيار النصوص؛ ويتعلق هذا القيد بطولها. بلغ إدمار الآن هو، في فلسفة البناء ووافق في ذلك بودلير، على الكيفية الخاصة للقطع القصيرة التي تسمح لنا بأن نحتفظ، إلى نهاية القصيدة، بانتطاع واضح عن بدايتها؛ إن القصر يجعلنا، إذن، شديد الحساسية على وجه الخصوص إزاء وحدة القصيدة ومفعولها كجموع. وقد أكد بودلير في رسالة مؤرخة بـ 18 فبراير 1860، أن كل ما يتجاوز لحظة الانتهاء التي يمكن أن يضمن بها كائن إنساني شكلاً شريفاً لم يعد قصيدة، والخلامة المترامية التي يحققها التذكر المباشر لقصيدة قصيرة تحدد بشكل مباشر قوانينها البنائية، ونميزها عن تلك القوانين التي تؤسس شبكة القصائد الطويلة. وتشبه هذه القصائد الطويلة تلك الآثار الموسيقية الطويلة التي تخرقها لازمة، وتشكل، إذن، موضوعاً خاصاً حاولت أن أحضه وأما أدرس عينات الجنس الملحمي التي تشكلها القصائد الطويلة لـ كاموبنس Camoens وپوپا Pope وپوشكين وماتياكوفسكي والتي تشكلها أيضاً اليبين الروسية. إن تحليل أجزاء من هذه الآثار دون السبالة بجموع النص يعتبر أيضاً غير دالٍّ شأن شأن دراسة أجزاء رسم جداري وكان الأمر يتعلق بلوحات مستقلة.

لقد أوضح ف. بواس F. Boss و إدوارد شاتير الطيعة الشائنة والإجبارية للدلالات النحوية في حالة مطاة اللغة، وعارضها مع الدلالة المعجمية للكلمات الغامضة جداً والغامضة لتغيرات ما. وتؤكد المقاومة الكبرى التي تقدمها البنيات النحوية لقيود الشعر التحريري هذا الثبات بشكل إحصائي. وعلى عكس ذلك، فإن المعجم والجمال النمطية ينصاعان بسهولة للتجارب الجريئة للمحدثين.

وكما يحل بودلير ذلك، فإن الرتبة بين الكلمات تعني على الكلمات قيمة غير قابلة للتدحضر. وتشكل المفولات النحوية (ما تسميه فلسفة القرون الوسطى، بامطلاحها الواضح، *modi significandi essentielles et accidentales*)، وكذلك الوظائف التركيبية لأصناف الكلمات وأصنافها المرعية، إذا صح القول، هيكل اللغة وعضليتها؛ ولهذا يشكل النسيج النحوي للغة الشعرية جزءاً كبيراً من قيمتها الداخلية. وكما يش ذلك الرياضي زوني طوم R Thom

في كتاب أساسي (1972)، فإن علم اللغة يتقدم باتجاه تأويل طوبولوجي للمفولات النحوية ووظائفها، ومن المفترض في هذا التأويل أن يكشف عن التماثلات المهيمنة.

وقد الصقوا بنا، بواسطة مفالة شائنة في الحنفية، للرأي السوء القاتل بأن كل تكرار أو كل نياين لمفهوم نحوي يجعل من هذا المفهوم النحوي وسيلة شعرية،<sup>(٨)</sup> ويلزم أن نحسب بأن توزيع الأوصاف والأصناف المرحبة النحوية وكل التراكمات والتمازجات القابلة للملاحظة في قصيدة معطاة (متميزة طامرياً عن اللغة اليومية والنثر المنحني والقانوني أو العلمي) تتسب بطريقة ملحوظة إلى وسائل اللغة الشعرية. وبمقارنتها لمختلف الطواهر من هذا النمط، نقاد دائماً إلى اكتشاف أنها مرتبطة فيما بينها، ولأن اختلافها في القصيدة يكشف عن علم تام من القيم.

إن تحليل القصائد يوضح تضاماً مدعماً بين توزيع المفولات النحوية والتضاميات المقطوعة والمروضة؛ ومع أن الناقد مترغم على الاعتراف بـ «النسيج الأساسي» الواضح لهذه المفولات، فإن يواجه، إذن، مأزقاً حيلياً: هل للتحديدات الشعرية واللغوية ما صدق مشترك؟<sup>(٩)</sup> لكن، إذا كان هذا التنظيم للتواريات والثبايات النحوية باعتبارها حاصلة مميزة للشعر لم يستعمل كوسيلة شعرية، فإنه يمكننا أن نسأل عن الهدف الذي من أجله أدمج الشعراء هذا التنظيم وحافظوا عليه وتزعموه شكل ملحوظ.

لقد استطاع البعض أن يشكك في أهمية الترتيب التناطري للتمازجات النحوية في القصيدة: ينسأل جورج مونان، وهو مرنبات مزمز، مسألة طريقة سام هذا التناظر في اللغة الشعرية؟<sup>(١٠)</sup> ولقد سبق لبودلير أن أحاط عن ذلك مخطلاً، مثل هو، بأن الاطراد والتناظر يشكلان حاجة من الحاجات الأولية للشعر الإنساني، كما أن المنحنيات «المشوّهة بلطف» التي تبرز على أرضية هذا الاطراد «والأ متوقع والمجاعة والذهول» تشكل بدورها جزءاً جوهرياً من المفعول الفني، أو عبارة أخرى، «التأهيل الضروري لكل جملة لكن عملاً قد وظف، منذ حوالي سمين سنة، هذا «التأهيل» في الشعرية توطيماً واسعاً تحت تسميتي «التوقع الغائب» أو «الانتظار المحظ».

وقد حبل أيضاً ناقد آخر هو ل. برزاني L. Bersani على التفحص من مبدأ التسائل في «عمل تخيلي» ينتج بنيات موقورة الأنماط: ويجب بودلير أيضاً حتماً بصرح: «إنكم لا

٨ د. ج. م. م. ٢١١

٩ م. م. م. ٢١١

١٠ م. م. م. ١٩٧



تفهمون أي شيء فيما يتصل بمعمارية الكلمات وبتشكيل اللغة. لقد وجدنا أن نبرز في أثر الشاعر ما ساء ت. غوتييه T. Gautier بـ «معماريته الخاصة وصفه الفردية وحفاها مهنته وحذقه»؛ وبنتهما هذا الناقد بأننا نرعى حفة أو حتى علانية «الحلم البيروي»، و«هوس التحكم الشامل الحجاب دوماء». هذا النوع من الحلم الذي يمكنه، كما يوحي بذلك، أن يخدم أنظمة سياسية تسلطية.<sup>(٩)</sup> إن هذا الافتراء غير العلمي يذكّرني بافتراء واشر نزاغي pragois ذلك الذي رأى أن السائيات النبوية لا تخدم إلا «تعدد هيئة البورجوازية وتبريرها».<sup>(١٠)</sup>

لا يتعلق الأمر هنا إلا بالتجمل، ذلك أن إطار الأشكال النحوية التكرارية أو التعاضدية، ليس منظراً مستقلاً ولا «قبلياً».<sup>(١١)</sup> إن ثلاثة مبادئ أساسية تتحكم في وحدة وتنوع المقاطع الشعرية في القصائد القصيرة، إلا أن حرية هذه المبادئ تتنوع بحسب تنوع القصائد، وبحسب أسلوبها وجسمها، وبحسب فردانية الشاعر أو فردانية مدرسته. وهذه التحالفات الثلاثة بين المقاطع الشعرية مشابهة لتوزيعات القوافي، فهي تتأسس على التماثل (انظر القوافي المزدوجة : أ ب، ب، وعلى الثاوب (انظر القوافي المتقاطعة : أ ب أ ب) وعلى الإدماج (انظر القوافي المتعاقبة : أ ب ب أ).

ورغم إنكار الناقد لما يتعلق بالتجاسات البنائية بين المقاطع الشعرية المتباعدة، فإن بعض هذه الوسائل واضحة؛ ويجري نفس الأمر هنا من الموقع المضاد للتناسبات المثيرة بين المقاطع الشعرية غير المزدوجة إلى التناسبات النقيضة بين مقاطع شعرية مزدوجة. ونستخدم هذه التشابهات والتباينات مختلف مظاهر ومستويات اللغة من الصوتيات إلى علم الدلالة ومن الموازيات الصرفية والتركيبية إلى التناسبات المعجمية.

إن تطبيق تيوفيل غوتييه على قوافي بونلير صالح أيضاً كوصف لكل فنّ الشعري وصالح حتى لبينة الشعر عموماً؛ «إنه يجب التقاطع المسامح للقوافي الذي يبعد صدى الشحنة المنفورة أولاً ويقدم إلى الأذن صوتاً غير متوقع عادة يكتمل لاحقاً مثلما يكتمل صوت البيت الأول. والنسبة، كما يجعل ذلك غوتيس، لا تحققها الاستمرارية فحسب وإنما يحققها الفاصل أيضاً».

الناقد الأكثر مباحكة هو أيضاً، وبينني قول ذلك، ناقد من النقاد الأكثر سطحية؛ إنه يدفع إلى حدّ التشكيك في التجاسات بين المقاطع الشعرية المتباعدة؛ «تبدو التماثلات

(٩) Berman p. 349

(١٠) S.W. II p. 335

(١١) ريفاتير ص 211



القائمة على قاعدة المشابهات التركيبية الخالصة مشكوكاً فيها إلى أبعد حد. (12) وهذا هو المثال الذي يحضاره : إن بودلير، حسب كتابي مقال القطط قد وضع بشكل متواز البنين اللذين يكملان المنطمين الشعرين غير المزدوجين للتونات، الزباعي الأول والثلاثي الأخير. وهذا بالفعل الحملان الموضوعتان الوحيدتان في كل القصيدة، وقد ابتدأتنا معاً باسم الموصول qui، وفي العاليتين، فإن الصير الذي يشكل معمول الجملة الأساسية موصولاً له بنفسه فعل في صيغة الجمع.

ولسجل، بادئ ذي بدء، أن ماقدما ينسب في ما يبدو الدور الجوهرى المسد في الشعر إلى التولري النحوي وخاصة التركيبى في أغلب لغات العالم. وينسب أيضاً واقعة مشيرة، قد تقاين دائماً الشعر الذي يلحظها لأول مرة، كما يتنا بذلك هو يكتس في أصل الفينة أيام كان طالباً : في أصل الجمال On the Origin of Beauty، والأداء الشعرى Poetic Diction : فالأمر يتعلق بـ «الدور الهام الذي يلعبه توازي التعبير في شعرنا». لقد فهم شاعرنا أن «نية الشعر هي نية التوازي المستمر، سواء تعلق الأمر بما يتبعه الشعر العبرى بالتوازي وبالتربيعات التجاوية لموسيقى الكنية، أم تعلق الأمر بتعقيد الأشعار الإغريقية والإيطالية أو الإنجليزية».

ومن جهة ثانية، فإن التناوب بين المقاطع الشعرية غير المزدوجة متوازي، كما أشير إلى ذلك، بواسطة توازي تركيبى أيضاً بين المنطمين الشعرين المزدوجين. وأخيراً، فإن مشابهة المقاطع الشعرية غير المزدوجة لا تختزل إلى مجرد مشابهة تركيبية، إنها تدغم وتعمز تبايناً دلاليّاً مزدوجاً. وعلى المستوى الفضاى، يربط هذا التباين بين نهاية البيت ما قبل الأخير من كل مقطع شعري غير مزدوج : فـ «الدار» التي تحيط بالقطط تتحول إلى صحراء فيحة، «عمق المزلّة»، وتجد في هذه المقاطع الشعرية غير المزدوجة في نهاية البيتين المتجاورين مجموعات من الكلمات التي تتعارض فيما بينها. (في فصلهم الناصح : «في حلم بدون نهاية»)، تعارضاً على الضميد الزمنى هذه المرة، بين الأيام الممدودة والخلود : فالنصيق يترك مكانه للتويع.

وبمعنى من الناقد الملامح المشتركة عن المنطمين الشعرين الخارجيين I و VI، في تباينها مع الملامح المشتركة التي تربط بين المنطمين الشعرين الداخليين II و III ومع ذلك، فإن تحليل سوناتة القطط، وهو ثمرة عمل أعدّه باحثان، يبين تعارضاً تاماً مظاهر

منعقدة بين المقاطع الشعرية الداخلية والخارجية فيما يحتمل سجل الفصول الشعرية، وشكلها التركيبي وتأثيرها الشعري. وقد لاحظنا على وجه الخصوص الاختلاف الملحوظ بين هاتين المجموعتين من المقاطع الشعرية فيما يتعلق بنية الجمل الشعرية على فعلٍ متعدي. ولهذه العمل في المقاطع الشعرية الخارجية فاعلٌ مزدوج، والفاعل وكذا المفعول المباشر عبارة عن كيانين إما حقيقيين أو غير حقيقيين؛ وفي المقاطع الشعرية الداخلية، على عكس ذلك، يتسبب الفاعل والمفعول المباشر إلى صنفين متعارضين. ولا توجد الأفعال غير المتعززة إلا في المقاطع الشعرية الداخلية، وتحتل هذه الأفعال في هذه المقاطع الشعرية وظائف متواربة، وتسهل المقاطع الشعرية الخارجية عن الآخرين بنسبها الأكبر بالفتحات (9 + 5) بالمقارنة مع (1 + 2)، التي تصاف إليها الفتحتان الطرفيتان الوحيدتان في القصيدة، وهما نمايان معاً أيضاً وظائف تركيبية متوازبة.

وبنور النافذ على المحسوس ضد ملاحظاتنا المتعلقة بالتوازي الواضح بين البيت الأخير من المقطع الشعري الأول والبيت الأول من المقطع الشعري الأخير، إن المحولين الثاني وما قبل الأخير هما الوحيدان اللذان يحترمان على رابطة وعلى صفة خبرية، وفي العاليتين نرى أيضاً قافية داخلية لتؤكد على المنعة التي نعنيها فمثلة :

Qui comme EUX sont froids EUX, (...) Leurs reins féconds sont pleins.

يقدم ناقداً، في تعقيبه، صورة جديدة عن جهله بالكلمات والشعر : Pleins لا يمكن أن تُفعل [؟] عن الكلمة الأخيرة : d'étincelles magiques ؛ و Pleins عبارة عن تمثيل لاحق [؟؟] ، الشيء الذي يجعل القافية تختفي [؟] عالياً [؟] . ولقد ذكر بأن مطلق المتصل بالأحق، يمين كلمة غير نغمية تعتمد على كلمة سابقة منبورة، ويربطها بحلطة مما بين المتصل بالأحق، والمتصل السابق، وهو الكلمة غير النغمية التي تعتمد على كلمة لاحقة منبورة. وفي كل الأحوال، فإن كلمة Pleins ليست هنا لا متصلاً لاحقاً ولا متصلاً سابقاً مع أنها تنتمي إلى نفس الوحدة النغمية مثلها مثل الكلمتين اللتين تعنيانها برفقة نبر الحملة الواقع على الكلمة الأخيرة من بينهما، وبشكل المركب sont pleins في هذه المجموعة وحدة كلامية مستقلة منبورة على الكلمة الثانية : pleins. وتتمثل العاصلة بين هذين الوريين وبشكل المقطع الذي يبرز الفاصلة، بطبيعة الحال الشعر المزدوجي. ويرتبط من ذلك أن القافية الداخلية تحمل نبراً عروضياً ومركبياً في آن واحد، وأنها بقدر ما هي بارزة بقدر ما بدعها الإيقاع الباسي الخالص للشعر بأكله (leurs reins/ féconds/ sont pleins)، بينما تبرز التماثيل المكونة من مصوتين طويلين ومصوت قصير القافية المتوازبة (Qui comme eux/ son

(Inkua). ويمكننا أن نحمل من جانب آخر أن نودّير لا ينضم مجموعة نمية بواسطة الفاصلة معب، وإنما ينضمها أيضاً بواسطة حذ الأبيات

(... l'étreinte// De l'irrésistible dégoût, il rompt un morceau// Du rocher)

ونبقى بالنسبة لنقدنا واقعة على الأقل غير مفهومة، وإذا استعملنا ألقاط الغاعة، فإنها تبقى غير مفهومة بالنسبة للعلماء النوع الإنساني، ففي دراسة التوازي يستلزم البحث عن الثبات، على العكس، يبدأ عن إقصاء التروعات، الوجود العملي لهذه التروعات. ولقد أدرك الشاب فروبيكس في هذا الحوض الشرقي لكل توار: «إننا لا نبحث في الفن عن تحقيق الوحدة وديمومة القاعدة والمثابرة معب، وإنما نبحث كذلك عن الاختلاف والتسرع والتباين: فالقافية هي ما نحب، أي أننا لا نحب لا التوحد الصوتي ولا الترجيع، وإنما معب التنافس» (the Origin of our Moral Ideas)

يوقظ مفهوم «التوازي البعيد» ارتباط ما جلتا الذين يرون أن التناوب بين بداية القصيدة ونهايتها «لا يمكن أن يدركه الفارقة»<sup>(13)</sup> ومع ذلك، فالن الشعر يحتوي على كثير من البيانات من نمط القصيدة الدائرية، هذه البيانات القائمة على رابط مطرد بين بداية القطعة ونهايتها، وبعبارة أخرى أن يكون نص القصيدة الشعرية سلسلة ماركوفية،<sup>(14)</sup> أي سلسلة من الوردات التي يتملّق احتمالها بتجاوزها المباشر، فإن هذا النص يقاوم جهود الناقد لكي «يسلك اتجاهاً واحداً، متتبهاً بدقة سيرورة القراءة، ولكي يفهم القصيدة كما يتطلب ذلك شكلها اللساني على مدى جملتها انطلاقاً من البداية»<sup>(15)</sup> إن هذه المحاولات تماكس المبدأ «الاسترجاعي» للبناء الذي جهر به إذغاز آلان بُو والذي مضه نودّير بعقوبة، هذا المبدأ الذي يمتن ما يمتن علم اللغة بالمسألة والتفسير الإرجاعيين. إن ما يتطلبه التشكيل اللساني هو على وجه التحديد استكمال نهاية جملة لصان هذه العلامة المتزامنة التي تؤنس إدراك وهم الكل. ولندكر أن إدراك نص موسيقي يفترض مقارنة سائلة. إننا كثيراً ما نقرأ في سوناتة ما على أكبر قدر من التماسك في تعارض المقاطع الشعرية المزدوجة مع المقاطع الشعرية غير المزدوجة وفي تعارض المقاطع الشعرية الداخلية مع المقاطع الشعرية الخارجية، ويفسر هذا جزئياً بكون هذه التعارضات متناظرة، في حين أن تعارض الرباعيات مع الثلاثيات ليست كذلك (ثمانية أبيات مقابل ستة).

(13) ريمانيير من 207

(14) إن اللغة ليست سلسلة ماركوفية Markov حيث لا تعتمد كل كلمة، حسب القول، إلا على الكلمة السابقة. لا محالة، لا محالة، التي نفسها بشكل مباشر، وسائر الأجزاء اللاطحة لعلنا ما نقرأ على شكل الأجزاء السابقة بلطير

«Questions de poétique», Seuil, 1976 p. 494 et

(15) ريمانيير من 213

إن رفاهنا يرتكبون، بدون شك، أخطاء بسبب النزعة التبسيطية، وذلك عكس كبار شعراء القرن التاسع عشر الذين كتبوا في هذا الشكل من التونات الصارمة والمرنة في الآن نفسه. لقد كان فونتكس وهو في سن العشرين قليل الحرص على معرفة ما إذا كانت مفاهيمه وأوصافه للبناء الشعري تبدو غير واضحة وعارضة؛ وشرع إذن بجرأة في حل المشاكل الأشد تعقيداً، أي المشاكل المتعلقة بـ «هيئة النظم» وبـ «مبدأ التوازي» بوصفهما أساس كل الخصائص النبوية للقرن اللفظي. وفي «الحوار الأفلاطوني» الذي صاغه هذا الطالب الفريد طرح أحد المشاركين السؤال التالي : «ما هي الوحدة النبوية ؟» وحسب الجواب فإن «التونات» تقدم عنها مثلاً. لقد كان فونتكس يعمى إلى دراسة نسق «التوازيات» الذي يشكل القصيدة، ولي «التملق» الذي يؤلف بين هذه التوازيات.

ونظراً لعدم تساوي طول المقاطع الشعرية للتونات فإننا نلاحظ في الغالب ترويحاً إلى معارضة البيتين التابع والثامن، أي البيتين المركزيين، بالمثنويتين اللتين تتكون كل واحدة منهما من ستة أبيات، أي المثنوية الاستهلالية والاختتامية، وذلك بواسطة مختلف التعارضات والتناسبات. يستخدم فونتكس مصطلح الطاق الموسيقي ليعت هذا التثليث في تنظيم المقاطع الشعرية. وهذه الأداة موحودة بكثرة في البناء الشعري. لقد قادنا تحليل قصيدة القحط إلى ملاحظة التناوب الدقيق بين هذا التقسيم الثلاثي والخطاطة الدلالية للقصيدة، إلا أن ناقدا، المعارض الأبدى، قد عارض، بطبيعة الحال، ذلك دائماً بغير حق. ومع ذلك يكفي مجرد مثال لإثبات وجود هذا التناسق الاستهلالي الذي يفكك الرباعي الثاني : فلنذكر أن أداة العطف «e» تظهر بثلاث مرات في القحط : وهي توحد في موقع وسبط في خمسة أبيات من التناوب الاستهلالي دون أن ترد في البيت الثاني انطلاقاً من البداية. وبطريقة مقلوبة بعد في التناوب الاختتامي نفس أداة العطف تفتح البيت الثاني ابتداءً من النهاية، إلا أنها معدومة في الأبيات الخمس الأخرى. إن فاصلة الأبيات الست الأولى تقفل طرفين تركيبين مقترنين، في حين تشير الفاصلة في الأبيات الموالية إلى علاقة تعلقية وبالأخص في سطري المزدوج المركزي، حيث نستطيع أن نلاحظ قلاً للهرمية التركيبية : إن جزءي كل بيت من هذين البيتين ينضمّان ثلاثة مصادر، وليس وضرباً واحداً :

Erthe, Coursiers et les (V.7)

Servage, fierté et ils (V.8)

وتتوزع هذه الاختلافات في البناء التركيبي للقطع الثلاثة من السوناتة تلويهاً  
التطريفي وتعين حدود اللوحة الثلاثية الدلالية. وبالنسبة للنقاد الناذج فإن الكاتب لا  
يستعمل التخييم كيفما شاء، وهو ما يتعارض والتجربة السابقة.

لقد كان هوبكنس يرى بحق في القافية مختصراً نقي التواريات الشعرية؛ إن القافية  
تسلم علاقة تماثل أو تباين مهمة بين الصوت والمعنى، سواء المعنى المعجمي أم النحوي؛  
وتوضّح بشكل خاص نقي التطابق هذا (متطابق مناهية الاختلاف المطلق). إن مشكلة تنوع  
الفرجات في تماثل الكلمات المقفأة تطرح بالخصوص في شعر بودلير. هكذا فإن قوافي  
الآيات العشرة الأولى في القطع تربط إما مصدرين أو صفتين من نفس الجنس والعدد،  
وإما مصدرًا وصفة من نفس العدد. ومع ذلك فإن الوظيفة التركيبية لهذه الكلمات المقفأة هي  
دائمًا مختلفة في هذه الآيات العشرة. ومن جهة أخرى فقد جعلت القافيتان المتقاطعتان في  
نهاية السوناتة متباينتين : فأحدهما تتصن نوازياً نحوياً ثانياً

(étincelles magiques – prunelles mystiques)

في حين يربط الزوج الآخر اثنين من المشترك اللفظي اللذين يختلفان من حيث  
الوصف الصوري والتركيب (sans fin – sans fin) وتعتبر أيضاً على تباين متماثل بين القوافي في  
ثلاثي هذه السوناتة المعروضة على رأس أزهار الشر الجديدة

Se laisser charmer – apprendre à m'aimer. (1866)

و les gouffres – âme curieuse qui souffre

وهي سوناتة أخرى المستمدة من نفس الحفة نجد كل قافية تربط مذكراً بمؤنث  
ومصدرًا بفعل؛ فالتباين النحوي بلغ الأوج في القافية الاختتامية الرابطة للثلاثين :

aux durables appas – je ne veux pas

إن الشعراء، وبالخصوص بودلير، ينزعون إلى جعل التمارضات النحوية أوضح، وذلك  
بالربط بين التمارضات المنقولة بشكلين من القوافي الاصطلاحية. لقد شكّ النقاد في هذا،  
ومع ذلك فإن مجرد نظرة حول توزيع القوافي في أزهار الشر تكفي للتأكد من واقعية هذا  
المبدأ. إن الآيات الثمانية ذات القافية المؤنثة تختتم في القطع بكلمة في صيغة الجمع  
وتختتم الآيات الستة ذات القافية المذكورة بكلمة في صيغة المفرد. والنقاد الذي يقاومون بكل  
ما أوتوا من قوة نحو الشعر يظنون أنه قد اكتشف سر جمع هذه القوافي المؤنثة : إن اختتام  
القافية بـ S يجعلها مألوفة في العين برفع عدد الدلائل التماثلية<sup>(18)</sup>. لقد أمر القارئ بقول



كون بؤذير كان يكثر وهو بصيف S إلى C عبر السطوقة لجزد تقوية نقرذ القافية المؤنثة المعنبرة ضرورية في المواضع المروضة.

وما هو ذال ليس ربط القوافي المؤنثة بالجمع بقدر ما هو التبر الواقع على التعارض معرد/ جمع بواسطة إسقاط على الثواب الضروري للقوافي المؤنثة والمذكّرة، وأما ربط العدد بنقط معين من القافية فليس مميّزاً. وهكذا ففي سوناتة إلى سيّدة هجينة التي هي من الناحية الرّمنية قريبة من القطع حسب شامبليوري Champfleury (وتصلها عن هذه القصيدة الأخيرة في الطّبعة الأصلية لأزهار الشر قطعة واحدة) نجد كل القوافي المذكّرة تحقّقها كلمات في صيغة الجمع، وكل القوافي المؤنثة باستثناء قافية الثلاثي الاختتامي تحقّقها كلمات في صيغة المفرد. والأكثر من هذا أن ثلاثيتي هذه السوناتة تشكّلان طباقاً دلاليّاً مع الرباعيتين (- Au pays parfumé que le soleil caresse

(si vous allez Madame, au vrai pays de gloire)

وبنفس هناك مصدر مع صفة (manoirs - noirs) كما يفتّح مؤنث مع مذكّر - retraits) (poetes) هذا الجمع الأخير، وهو المثال الوحيد المذكّر في القوافي المؤنثة، هو الكلمة الوحيدة الاختتامية في الأبيات الأربعة عشر المجزّد من / 2 / اللّصيق بصوت مشهور. يتشكّل التآلق الحقيقي للسوناتة من هذه العلاقة الدلالية التي تعارض في البيت ما قبل الأخير النّماء مع صوفاتاتهم الألف بالألوان السوداء للوطن المعطور. يشير أيضاً إلى ما mort joyeux حيث كل القوافي المؤنثة مرتبطة بالمفرد وكل القوافي المذكّرة مرتبطة بالجمع. بالنّسبة البيت الأخير الذي ينحصر الاستمارة المفارقة للعنوان ويشكّل هو من استمارة مفارقة في متعلّ الثلاثي :

(O Vers (. .) sans yeux // voyez venir à vous un mort libre et joyeux)

بالإضافة إلى هذا فإن الصّفة الختامية تتأين مع المعجم الجائري حيث تم اختيار كل الكلمات المجنّدة لقوافي هذه القصيدة.

بهنّنا نقادنا بأننا قد أنجزنا في تحليل القوافي، «هفيايات غير متأمل فيها» وبـ «الجمع تحت نفس عنوان» الجمع أسماء الجوع «l'enfer» و «الجموع التشديدية» مثل «Solitude». إلا أنّنا نرفض هذا التّصور الميكانيكي الذي يحصر الجمع في مجزّد معناه



المسدي، ونسطيع بالتالي أن نلاحظ القيمة المتزايدة لهذه المقولة الموسومة بطبيعة الحال  
تعارضها مع المعهود، سواء تعلّق الأمر بعدد أعلى أو بزيادة أعظم. إن مثل هذا التشديد يلاحظ  
مقارنة solitudes بـ desert أو، اقتداءً في هذا باقتراح باقينا، بمقارنة مفتة سلم التعبير، أي  
tendres، بـ درجتها الأكثر انخفاضاً، أي Obscurité. (17) إن القيمة الخاتمة للمجمع واضحة بما  
فيه الكفاية في كلّ هذه العيّنات التي تبرزها بوصف قوامي بؤليلير. وفكرة التمييز التالي  
بين العناصر النحوية الإجبارية والاختيارية تنمي بساطة إلى هذه المستقات الزائحة التي  
يسمى وصفها موضع سؤال. إن بؤليلير مأسور بهذه «المارة الطلمية لتعدد المدد» ونجيب على  
خمساً بالمثل الآتي المأخوذ من Fustes: «كل شيء هو عدد والمدد هو كل شيء».

يحيل النقاد إلى الشك في كفاءة القارئ العادي، «دي الحسابية والتجيرات اللغوية»  
في تدبير علم اللغة. ومع ذلك فإن المتكلمين يتمثلون سناً معقداً من العلاقات النحوية  
ملارماً للفتهم حتى وإن لم يتكسروا من تجريد هذه العلاقات وتحديداتها، الشيء الذي يضطلع  
به التحليل اللساني. إن قارئ الترملة، شأنه شأن المصنّع إلى المويّفين، يستخلص اللدة من  
المقاطع الشعرية حتى وإن كان يشر بتوافقات الزماعيات أو الثلاثيات، وهو لا يستطيع أن  
يميز دور تمرّس مسبق كلّ العوامل الكامنة في هذا الشاع، مثل ذلك الثبات الإبقاعي بين  
الآيات الأخيرة في الزماعيات أو بين آيات الثلاثيات :

(I 4) Qui comme eux/ sont frileux//  
et comme eux/ sédentaires

(II 4) S'ils pouvaient/ au servage//  
incliner/ leur fierté

ومن جهة أخرى

(III 3) Qui semblent/ s'endormir// dans un rêve sans fin  
(IV 3) étoient/ vaguement// leurs prunelles/ mystiques

يسكر الناقد الأدبي من النوع الإنساني على اللساني الحق في إخضاع القطع لتحليل  
بنوي؛ ويحاول تمويش هذا المسح الحايث (حيث «الآيات تتسك أو تتهاوى من تلقاء  
مفسها» كما يقول فونكس) بحول من استعاضات المادة نجاء الحاضر الشعري من فم هؤلاء  
القراء «المعاديون» المحولون شكل «غير قار» إلى «قراء متارين» بل إلى «جامع القراء» (وهذا  
مصطلح تمّ بحثه على عرار «جامع المويّفين») الذين حنّهم الناقد في بحثه «يتعلّق الأمر

جوهرياً، كما يقول الناقد، بمرجعي السنونات و «معد من النقاد الذين تمكنت من مصادفتهم»، وكذلك «بعض طلابي وبأشخاص ممتازين آخرين وضعهم القدر في طريقي».<sup>(18)</sup> إن الحيز الزمني المقدر بمائة وعشرين أو مائة وثلاثين سنة الذي يفصل البحث الزاين عن استجابات القراء الأولى عبر كاف لزحرجة الثقة العمياء لمستقرى الزاى في الدقة المتناهية لمشروعه. إن ثيوفيل غوتيه مُذَرِّخٌ بشكل غريب في مجموعة القراء الماديين وقد كان يرفض - وهذا ينبغي تسجيله، كل محاولة لاعتبار القصيدة مجموعة من استجابات القراء، وكان يؤكد أن نودير يمتلك «موهبة التناسخ» : «وكان يعرف، اعتماداً على حدس خفي، اكتشاف علاقات غير مرئية عند الآخرين. وهكذا كان يعرف، بفضل المشابهات غير الممهودة التي يدركها الزاين وحده، التشريب بين الأشياء الأشد تباعداً وتعارضاً في الظاهر». فهل يمكن أن نسو حقيفة هؤلاء المشاركين الطارئين في استقراء الزاى إلى منزلة شرف الزالين ؟ أم أنه ينبغي اعتبار موهبة نودير، ذلك «الحس الخفي بالعلاقات غير المرئية عند الآخرين» باعثارها واحدة من الوقائع التي «لا يدركها القارئ المادي» والتي لا تسمح بالتالي حسب كلمات الناقد «بقيام اتصال بين الشعر وبين القارئ» ؟ وهل ينبغي، فيما يبدو، إقصاء ثيوفيل غوتيه من المعية ؟

يؤكد لنا ريفاتير أن وصفاً لـ «أزهار الشر حسب منهجه» يمثل بدون شك خطوة إلى الأمام، فلنختصر إذن التحليل الأولي لـ القَطَطِ القائم على استجابات المُتَخَبِرِينَ. لنذكر في النهاية أنه حسب المحنصر الحيد لبقيت المذكور في مقالنا :

تلمب أيضاً *mûre saison* بين *amoureux fervents* و *savants austères* دور الطرف الوسيط : فالواقع أنهما في فصلهما الناضج يجتمعان لكي يتطابقا *également* مع القَطَطِ. إذ إنَّها نطل *amoureux fervents* حتى في *mûre saison* يعني أننا قد أصبحنا خارج الحياة المشتركة، شأنا شأن *Savants austères* بالموهبة : إن الوضع البدني للسنونات هو وضع الحياة خارج العالم (ومع ذلك فإن الحياة تحت الأرض مرفوضة) وهي تتطور بالانتقال إلى القَطَطِ، من الحبس البارد نحو الانعزالات العظيمة حيث العلم والشهوة حلم بغير نهاية.

إن الثأيب المنصَّب لمستطلع الزاى يعلمنا أن «العالم الماشيق قد طمس في معرفته وتعزُد من حكمته وأصابعه الإفلاس».<sup>(19)</sup> ... ويصعد هذه النقطة فإثنا تقع على هزال *frileux*

(18) ريفاتير ص 215

(19) ريفاتير ص 217

و *sedentaire*، والناقد «خائب لا يدري أين يذهب له أن يصحك أم أن يهضب ويهزنا أن *inlou* هي وضع و «كلمة عانس» وأن العلماء العاشقين عرضة لفقدان كرامتهم، وأن قسائهم المنجّمة لا ندهشنا حينما نراهم الآن بوصفهم مفعمين بآردين»<sup>(20)</sup>.

ويذهب مستطلع الرأي إلى حدّ العثور على «إيحاءات قدحية أو احتقارية» في كلمة «عاشق» في بداية السوناتة<sup>(21)</sup>، إنه يريد أن يرى «محنة من المحاكاة التخرقة» في *l'orgueil de la maison* ويقارن الشاعر بشطب لأقوتيين الذي «يفس مفازلاته على قامة الغراب»<sup>(22)</sup>، إن ذكر *Erebe* في موضع حاسم في السوناتة يجعل أيضاً المتحرّي أو مخبريه مدعوين إلى المماثلة بين بونلير ولأقوتيين الذي يسمي البستاني راحب إلهة الأزهار وإلهة فصل الربيع<sup>(23)</sup>، إن ريفانير يريد وهو يرد على تحليلنا لطريين مركزيين من القصيدة أن يفتح القارئ بأن كل ما نجده بالفعل في النص هو «الربط الحميمي بين القطط والظلام» ومحاولة الناقد ترجمة هذا المزدوج إلى «لغة عادية» تشعّحها الخلاصة الآتية «إنهم يحنون الأسود، بحسنة، قل إذن ! إن هذا شيء يخول الجحيم النوا» باستثناء...<sup>(24)</sup> حينما نقرأ هذه المقاطع بقدر حجم صواب موقف ثيوفيل غوثيه (رغم أن الاختبار قد شكك بشكل استثنائي من فريق المستخبرين) بإثارة انتباهنا لكي نحتري ضد هذه «الأرواح الضاحية» العملية التي لا تجذب إطلاقاً نحوها لمرار *Erebe*.. لا يتخلص استطلاع الرأي من السوناتة إلا بطوح أشرطة الرسوم المتحركة؛ لقد أعان غوثيه بشكل مسبق هذا الجنس من التأملات، «مفاسد الابتذال البرجوازي» الفريية عن بونلير والمرفوضة عنه هو الذي «لا شيء» يجمعه بالآخرين».

ففي برنامج استطلاع الرأي تعتبر مؤقتاً «كل نقطة نتوقف القارئ المنظار عسراً من البنية الشعرية». ينبغي التّليم أن «لقراء الماديين» المدرجين في عينة مستطلع الرأي هم «هواة باتسون»؛ إننا مضطرون إلى الانضمام إلى بونلير الذي يطرح على الناقد أرضاً ليس *Armand Faisse* هذا السؤال الفاضل<sup>(25)</sup> :

«من هو الفبي الذي يتناول بالدراسة التطحية السوناتة ولا يرى فيها الجمال الفيثاغوري ؟ ولأنّ الشكل مفيد فإن الفكرة تبتق قوية (...) فهناك جمال الممدن

(20) ريفانير ص 220.

(21) ريفانير ص 221.

(22) ريفانير ص 209.

(23) ريفانير ص 234.

(24) ريفانير ص 233.

(25) رسالة 16 فبراير 1860.

والمرات العديدة الضحى هل لاحظتم أن قطعة من السماء المرئية عبر ثوة ( ) تنضم  
مكره أحسن من اللامهاية من المشهد العظيم المرئي من أعلى الجبل  
وحسب ملاحظات بودلير .

« فإن الثونانة معها بحاجة إلى محطط وإن السماء، بل الهيكل، هو أمة ضامة للحياة  
العمامة لا آثار المكره

لقد أتبعنا في مقال لنا حول الققطط أنا وليني شتروس على التارح بير اللطفر  
والصوت في الثونانة وإن انتمال المتترك الحسي، الأنشاح، هو سب الاختلاف بين  
الفرق، المتار بين الزاغبين لقبول تأييد هذه الكائنات. وهذا ثيوميل غوثيه يذكر في تعليقه  
على الثونانة ملاطفتها، الرقيقة واللينة والفضات والأنشوية، (التشديد عند كونييه) إن  
تعاليفه حول ثوة الققطط مصحوبة بإشارات ملبة إلى تصويرية الثونانة، بوصفها موقفاً  
مفعلاً عن الأماكن الموصوف من قبل ثيوميل غوثيه مثل الوضع الشدد لأبي الهول  
ونميليها، اللنت، و، الظلام، حيث مقلتها المذهبة، الموهوبة «بنفاذ حربي» وفي الأخير  
هاك نشر الذي ينطير على ظهورها.

بمنزلة نقد فقط الثونانة بوصفها مسابرة، ويرى أن فكرة إيهام في العرس غير واردة  
في تصويرية «شامر» ومع ذلك فإن reins seconde كما يلاحظ مغبنت في استعارة مشاركة  
حيث ينبر المصدر إلى قوة الذكر والصفة إلى طاقة الأنثى؛ وبشكل التأليف بين كلتي  
doux و passant زوجاً مع هذه الاستعارة المعارضة النهائية. يتركز ريفاتير الطبيعة العتوبة  
لأبي الهول، أي الأنا الآخر للقط في الثونانة، ويدفع إلى أن «الرومانيين قد صعدوا علماً  
الفتوة اليونانية للوحش دي العندر الأنثوي». وهذا يعني بيان صورة «أوديب الشهور» بعبء  
لا يخفى من أبي الهول التي تعيل بالصط على الأسطورة اليونانية، لقد كان بودلير ينسب  
على «آثار الشهوة المصيفة» للترسام الكبير إينجر Ingres، وكان يعب بشكل حاسم بلوحة  
أوديب الشهورة وهو يملك اللمر، ويعجب حامة بطرة الملك الثاقبة المسونة نعاء يهدي  
الوحش العاتير لا يذهب بقدر آخر لـ، ملير L. Cellier (ص: 215)، وهو مدفوع أيضاً بهد  
الفر لتذكر أبي الهول في الثونانة، إلى حد التأكيد أن الققطط المنصورة هي «مكور  
وسابرة» وبما يذهب إلى أكثر من ذلك، أي إلى أن «وضعية أبي الهول» توحى بوضعية  
الزحل وهو يمارس العرس.

بعد ماقد إلى الفعيدة الشربة I Turkigo الساعة لكي يدحمر، المشاهات الرائعة،  
بين الققطط والأنثى، في الضيافة الأولى المنصورة سنة 1857 كانت الحملة الافتاحية

المحنة مرتين : Les chinoises voient l'heure dans l'œil des chats : متروعة بالكلمات مأسا  
أيضاً اللتين تم حذفهما في طبعة 1861 والفقرة المركزية أي الثالثة تعود إلى ضمير المتكلم  
وتبدأ بالكلمات الآتية :

بالنسبة إلي، حينما أتناول في ذراعي قطي الجميل قطبي الغالي الذي هو  
في الآن نفسه، شرف عرقه وأنفة قلبي.

وفي الطبعة الثالثة فقط لسنة 1862 تموز هذه الفقرة بهذا النص :

بالنسبة إلي، إذا انحنيت على النورة الجميلة التي ياسبها اسمها جيداً  
والتي هي في الآن نفسه شرف جنبها وأنفة قلبي...

نرى جيداً في هذه الأسطر مدى لومته حيث «المشاق المتلهمون (...) يحبون  
القطط (...) أنفة البيت» إن علاقة الانبساط بين قطبي الجميل وقطي الغالي وشرف عرقه  
ومين النورة الجميلة التي ياسبها اسمها جيداً تكشف تقارب هاتين النورتين وتوضح  
باللمس تأملات الشاعر الجافة حول مشواته (...) ولو كانت مستقلة عن الحب (...) وعن  
السر الحيواني.

يرى ناقدنا أن مؤلف الساعة، يحاول أن يتخذ من مؤلف القطط، وفي القصيدة  
التشبية متوجده الوثبة الصوفية مرفوضة بطريقة ما، بالأسلوب الشري الواقعي<sup>(18)</sup> ويمكن  
المشور في آخر القصيدة على شكل جيد لهذا «الزقزق المرعوم : قطي أعماق عيبه  
المعبودتين» (وهما عينا «القط الجميل» في سنة 1857 «النورة الجميلة» في سنة 1862)  
«دوماً أرى الساعة بشكل مختلف ودوماً هي نفسها» ساعة عريضة مهيبة كبيرة مثل المضاء  
ونشر هنا على نفس الامتداد للقضاء وللزمان الذي يكشف عن ثلاثيني التونات.

يحاول اللساني أن يمسك بجوهر الشعر والمكر الكامل للفصائد بالانصاف مع حاتمة ما  
يسميه بوقلير هجائته المنفحة :

«وإذا حضر فضولي لإزعاجي... وإذا جاء شيطان مرقل ليقول لي : «فيم تتأمل بهذا  
القدر الكبير من العناية ؟ ثم تبحث في عيني هذا الكائن ؟ هل ترى هناك الساعة  
أيتها الهالك الضال الغافل ؟» سأجيب بدون تردد : «ممن إني أشاهد الساعة : وهي  
الخلود».



لقد كنت دراستي لحجج معارضيها تتركز على المناقشة حول مقالاتنا «قطط شارل بودلير» (1962) وتشكل هذه الدراسة المحاولة الأولى لاخترار نحو الشعر على مثال ملموس، أو على الأقل المحاولة الأولى المنشورة بلغة غربية والمتأولة لشال غربي، وبالإضافة إلى ذلك فإنها المرة الأولى التي تناول فيها مؤلفان ياديا الاختلاف من حيث التكوين اللساني وتقبه البحث موضوعاً من هذا القبيل.

لقد أحاب جوزج مونان عن مقالاتنا، خلال الندوة البودليرية التي جرت في نيس في ماي 1967 عبر صفحتين مليئتين بالأخطاء الفاحشة. وقد ادعى مونان بمرود شديد، وهو يتعامل قصداً بتقديم لبني شتروس وإلحاحه على معهوداتنا المشتركة، أننا نستطيع أن نحسن «منطبعة واضحة منذ أن يلم باكونسون القلم إلى لبني شتروس»، والحقيقة هي أنه من الناحية العملية، كنا صنعنا كل جملة من هذا الملف بشكل مشترك، في نفس المكتب خلال ما يتب لبني شتروس «تأملاتنا المشتركة» ويصعب على كل واحد منا الفصل بين مساهمة أحدهما عن مساهمة الآخر. والحقيقة هي أن لبني شتروس كان أول من أثار انتباهي إلى العلاقات المتبادلة النحوية المثيرة لهذه النونات. لقد احتفظت بملاحظات المنفعة بالاكشافات الدكية، تلك الملاحظات المتعلقة بالتعارضات الشعرية والفونولوجية. أما بالنسبة إلى فقد أثار انتباهي بشكل ملحوظ الحكمة الأسطورية للقصيدة وقد كان هذا الموضوع إلى ذلك الحين ما يزال مهملاً. وينس الثقة برفض مونان، بكل بساطة، الوقائع عندما يؤكد «أن باكونسون يتحدث عن الأدوات الشعرية لأن كلمة البنية لم تكن قد ظهرت بعد في ساء الأفكار» (ص 160) والواقع هو أن المصطلحين *Struktura* و *priemy* ظهرا معاً في أول مقال لي *Novesjskaja russkaja poezija* المكتوب سنة 1919 (الترجمة الفرنسية في Q.P.).

إن مونان يجهل بالوقائع إلى حد رفض القراءة بين // و // التي كشف عنها مع ذلك استعمال أحدهما بالآخر في لغة الأطفال وفي الحسة كما كشفت عنها في إدراك المتكلمين مسألة التناحل اللساني لمختلف الأشكال الصوتية للأصوات المائعة. وإن الاختلاف الانفعالي بين // و // بوصفهما معارضين حيث الأول خشن والثاني ناعم، يقوم بشكل كاف على أساس «الزمزية الجهرية»، وأنت كل الباحثين في هذا المجال هذا الاختلاف.

إن الأسماء الثمانية في نهاية الأبيات هي كلها مؤنثة. والنقاد يعرف هذا التناظر إلا أنه يطرح سؤالاً خطاياً خالصاً: «لماذا لا تؤخذ بعين الاعتبار إلا هذه الأسماء وحدها؟» الحقيقة أن تناظر التليف يمتد إلى ما هو أبعد من هذا، رغم أن الناقد لا يقول شيئاً بصدد هذا الموضوع. هذه الأسماء الاختامية موزعة بشكل متناظر: نجد أربعة منها في كل واحد من



جزءي القصيدة البائس سعة أبيات. والصفات الستة هي الأخرى موزعة بشكل متناظر : ثلاث صفات في كل نصف من القصيدة. ولا تشغل القوافي إلا الأسماء والصفات. والقافية التي تمثل فطرة بين هذين الجزءين رابطة بين البيت الخامس والثامن تقرب بين مصدرين. والقوافي الثلاث اللاحقة من كل شطر من القصيدة تتجاوب متألّفة من زوج من الأسماء وروح من الصفات وزوج من الاسم - الصفة. هذه القوافي المهيبة ما قبل الأخيرة في شطري القصيدة تربط صفة مذكّرة باسم مؤنث (Ténèbres - funèbres, sans fin - sable fin) وفي كل شطر تربط القافية الاسم بين البيت الثاني والبيت الثالث. والقافيتان الطرفيتان في الثوبتة هما وحدهما اللذان تربطان بين صفتين. إنهما تفتحان وتختلمان القصيدة - austères (V.11) myniques (V.14). ولا يمكننا إلا أن نوافق على الحواب الناحر لجورج نوميبدو في نفس ندوة نبي ذلك الحواب المنضن في «مداخلته» نوميبدو وهو بمي جورج مونان وعدم فهمه العلاقات بين تأليف القصيدة وتصنيف القوافي وانتقاء المقولات النحوية.

يقدم لنا جورج مونان المثال المثير لناقد محرز تماماً من حسن الفن اللغوي والدلالة الشعرية للغة اللسانية. وإنا كان ردنا على الانتقادات حول القطط قد تركر على ماضية ريفاتير فذلك لأن مشروع الضم لدحض التصور اللساني للشعر يختصر بسداجة مركبة أحياناً مجموع الحجج التي يقدمها ريفاء آخرون. إن ريفاتير «القاصي الجامع» يتقاسم مع «القصة المعادية» بعض الصفات التي سجلها أولئك الذين اعترضوا عليه. هكذا يخل بون<sup>(27)</sup> أن «كثيراً من انتقادات ما يكل ريفاتير تصدر عن بعض الفرضيات الخاطئة فيما يتعلق بوايا المؤلفين (رومان بياكونون وكلود ليفي شتروس) في مقالتهما حول الثوبتة الثورية. وقد تساءلت عن حق كريستين برونك روز<sup>(28)</sup> لماذا يجب أن يخص بالتمصيل «القارئ المستاره» : إن قانون الإدراكية المدعوم إلى نتيجة المطفية بمضي أن أي ناقد لا يستطيع أن يدعي كشف الوقائع التي كانت ما نرال إلى ذلك الحي غير مدركة لأنها بالضبط لا تمكن ملاحظتها». ويبرز أ. فونكرو<sup>(29)</sup> A. Fongaro الطابع النفسي للمواقف التأويلية لريفاتير فقه إزاء نص يودلير (يظهر أيضاً هاردي<sup>(30)</sup> Hardy ويكشف شور<sup>(31)</sup> Short عن عدم ملائمة المعطيات التي يقدمها في دراسته للنص. ويؤاخذ وولف<sup>(32)</sup> Wolf على

(27) ص 31

(28) كريستين برونك روز ص 24

(29) أ. فونكرو ص 181

(30) هاردي ص 91

(31) شور ص 91

(32) وولف ص 76 - 77

السرعة الموسوعية العالمية الوهمية - إن للممار التحليلي الذي يدور حول احتلاق الفارق الجامع، لا يسم على تحليل متناك.

لقد حاولت هنا، بعيداً عن التهويز من مقالات معارصيا أن أتبع وأن أدافع عن فكرة الذرارة المنتظمة لساكن البحر الشعرية ولشاكن الشعر الشعوية.

لقد عرفت هذه السوايح مدند تطوراً كبيراً في العالم كله وخلت فصائد جديدة في سوء هذه الأفكار. وإن المركة النظرية ضد المبدأ بمس لدراسة شعوية للشرفه انشائها الوهمي إن. ومع ذلك يسمي أن أذكر الهجة البالغة الشدة ضد تطاولي على البحر الشعري، تلك الهجة التي أثارها هذه المرة تحليل لي لقطعة منأخرة من أزهار الشر وهي آخر Spleen من المجموعة

لقد كرس يوناتان كالتز Culler في كتابه الشعرية البنيوية فصلاً كاملاً لساقنة التحليل الشعري لباكويسون. إننا نعرف أن تناوب مردوح فميز مردوح يلمب دوراً حاسماً في بنية النصوص الشعرية. إن تسيير القوامي المزدوجة وغير المزدوجة في نفس المقطع الشعري بشكل واحد من أشكال القافية المزدوجة المتعارف عليها، وكذلك الأمر بالنسبة لمختلف أساط التمايز المرومي بين الأبيات المزدوجة وغير المزدوجة. إن السوارق السيرة بين المقاطع الشعرية من فصيدة فسيرة وبالصومس بين المقاطع الشعرية المزدوجة وغير المزدوجة بشكل جزء من هذه النكات التي توقظ فصول المحلل، وبالصومس حيث تكون المعايير الواضحة والباردة حاضرة في كل النص كما هو الأمر بالنسبة للمقاطع الشعرية الرباعية الحسة في Spleen. هناك تميز متناك بين المقاطع الشعرية الثلاثة غير المزدوجة والمقطعين الشعريين المزدوجين. لا يتمثل النص في عمومه الأفعال إلا بضائر الغائب، تلك الأفعال الممتدة، غير مشحونة، في التراث اللساني وعلى العكس من ذلك، فإن الأشكال الضائرية تتبع مبدأ مختلفاً تماماً. إننا نشر على ضائر الغائب في المقاطع الشعرية المزدوجة سواء محولة إلى مصادر، nous (1-4)، أو محولة إلى صمات، nos (III-4)، mon (V-4) إن صيغة صير المتكلم متعارضة في المقاطع الشعرية الثلاثة غير المزدوجة بصير الغائب والمحول إلى مصدر في III-4، والمحول إلى صفة في III-1 و Ses، 4 وفي son V-4. وهكذا فإن نهاية كل مقطع شعري غير مردوح تقدم نفس المتواليات من ضائر الغائب والمتكلم في تناسب متناظر. الصير 11 متبوعاً بالصير nous، والصيران التملكيات الحنمبان Ses و nos والصيران التملكيات الصيران mon و son وبالعكس فإن الصيغة الصيرية غير موحودة في المقاطع الشعرية

المردوحة إلا في صيغة الغياب مع *se* الامتكاسي (II-3, II-4, IV-4) إن المعاورة الداخلية أو العارحية لهذه الأشكال مع العبارات التابعة لها حامية للمقاطع الشعرية المردوحة

*S'en va battant les murs (II 3) et se cognant la tête (II 4) qui se mettent à geindre (IV, 4)*

كل هذا يكشف لنا أن الضيق السائرية توجد في المقاطع الشعرية الخمسة. وفي كل مرة توجد في البيت الرابع والعاشر ويمكن أن نطهرها معاً مرة ثانية في بيت ثالث من نفس المقطع الشعري إن الحضور الضروري لصيغ صير التكلم في نهاية كل مقطع شعري غير مردوج. ذلك الحضور الذي يبرزه التعارض مع صير الغياب في نفس البيت. فهو علامة على الأهمية التداولية العامة لعمل القول. والذوور الوحيد الذي يلعبه شخص المحاطب برره هنا غياب صيغ صير المحاطب. والاتصال من جمع *nous* و *nos* (I و III) إلى *mon* (IV 4) وهذا إجراء أساسي في اللغة لاخط كثير من العلامات واللواشير عند فروود وفنره بطريقة جيدة واحد من اللسانين الأكثر نباعة في عصرنا وهو إميل بنفنت.

نضفي الإحالة على المتلفظ وعلى فربه حواً أكثر داتبة على المقاطع الشعرية غير المردوحة متباعدة بالاتصال عن المقاطع الشعرية المردوحة. وهي الأخير نستطيع أن نلاحظ طباقاً بين الحركة الهابطة في تصويرية المقاطع الشعرية غير المردوحة والحركة الصاعدة في المقاطع الشعرية المردوحة.

(I) Le ciel pèse sur l'esprit

(III) La pluie étalant ses immenses traînées

(V) L'Angoisse atroce, despotique, sur mon crâne incliné plante.

في تباين مع :

(II) Esperance... battant... les ailes

et se cognant à des plafonds pournis

(IV) Des cloches... lancent vers le ciel .

لم يدرك كالتز أي اختلاف من هذه الاختلافات الواضحة في بنية المقاطع الشعرية المزدوجة وغير المزدوجة. إنه يرفض ساعراً فكرة متناظر المزدوج وغير المزدوج<sup>(1)</sup>. والبحث عن تسميات الضيق النحوية. إنه لا يدرك دلالة هذه التناقضات العامة بالنسبة للغة والفكر. مثل دلالة صير التكلم مقابل الضيق غير المنحني. وبطريقة نرفقة ويمكن القول بطريقة ساذجة. يدعي أنه يمكن أن نقم المقولات التوزيعية بشكل يكاد يكون

(1) يوتاند كلر الشعرية البهوية ص 19

لقد كانت دراساتي لحجج معارضتنا تتركز على المناقشة حول مقالاتنا وقطط شارل بودلير (1962) وتشكل هذه القراءة المحاولة الأولى لاختصار نحو الشعر على مثال ملموس، أو على الأقل المحاولة الأولى المشورة بلغة غريبة والمتناولة لمثال غربي، وبالإضافة إلى ذلك فإنها المرة الأولى التي تناول فيها مؤلفان ناديا الاختلاف من حيث التكوين اللساني وتقبه البحث موضوعاً من هذا القبيل.

لقد أحاب جورج مونان عن مقالاتنا، خلال الندوة التوثيقية التي جرت في نيس في ماي 1967 عبر صفحتين مليئتين بالأخطاء الفاحشة. وقد ادعى مونان ببرود شديد، وهو يتعامل قصداً بتقديم لبني شروس وإلحاحه على معهوداتنا المشتركة، أننا نستطيع أن نحسن منطبعة واضحة منذ أن بسلم باكونسون القلم إلى لبني شروس، والحقيقة هي أنه من الناحية العملية، كنا صما كل جملة من هذا المقال بشكل مشترك، في نفس المكتب خلال ما يشبه لبني شروس «مأملتنا» المشتركة؛ ويصعب على كل واحد منا الفصل بين مساهمة أحدهما عن مساهمة الآخر. والحقيقة هي أن لبني شروس كان أول من أثار انتباهي إلى العلاقات المتبادلة النحوية المثيرة لهذه الثنونات. لقد احتفظت بملاحظاتنا المفصلة بالاكشافات الذكية، تلك الملاحظات المتعلقة بالتعارضات النحوية والفونولوجية. أما بالنسبة إليّ فقد أثارت انتباهي بشكل ملحوظ الحكمة الأسطورية للقصيدة وقد كان هذا الموضوع إلى ذلك الحين ما يزال مهملًا. وبفرض الثقة برفض مونان، بكل بساطة، الوقائع عندما يؤكد أن باكونسون يتحدث عن الأدوات الشعرية لأن كلمة البنية لم تكن قد ظهرت بعد في ساء الأفكار (ص: 160) والواقع هو أن المصطلحين priemy و Struktura ظهرا معاً في أول مقال لي Novesshaja russkaja poezija المكتوب سنة 1919 [الترجمة الفرنسية في Q.P.].

إن مونان يسمي بالوقائع إلى حد رفض القراءة بين // و / التي كشف عنها مع ذلك استعمال أحدهما بالآخر في لغة الأطفال وفي الحجة كما كشفت عنها في إدراك المكلمين مسألة التداخل اللساني لمختلف الأشكال الصوتية للأصوات المائعة. وإن الاختلاف الانفعالي بين // و / بوصفهما متمارصين حيث الأول خشن والثاني ناعم، يقوم بشكل كاف على أساس الترمزية المعهودة، وأنت كل الباحثين في هذا المجال هذا الاختلاف.

إن الأسماء الثمانية في نهاية الأبيات هي كلها مؤنثة. والنقاد يعرف هذا التناظر إلا أنه يطرح سؤالاً خطاياياً خالصاً: «لماذا لا تؤخذ بعين الاعتبار إلا هذه الأسماء وحدها؟» الحقيقة أن تناظر التأليف يمتد إلى ما هو أبعد من هذا، رغم أن النقاد لا يقول شيئاً بهذا هذا الموضوع. هذه الأسماء الاختامية موزعة بشكل متناظر: نجد أربعة منها في كل واحد من

جرم في القصيدة البالغين سمة أبيات. والصفات الستة هي الأخرى موزعة بشكل متناظر : ثلاث صفات في كل نصف من القصيدة. ولا تستعمل القوافي إلا الأسماء والصفات. والقافية التي تمثل فطرة بين هذين الجزئين رابطة بين البيت الخامس والثامن تقرب بين مصدرين والقوافي الثلاث اللاحقة من كل شطر من القصيدة تتجاوب متألقة من زوج من الأسماء وروح من الصفات وزوج من الاسم - الصفة. هذه القوافي الهجينة ما قبل الأخيرة في شطري القصيدة تربط صفة مذكورة باسم مؤنث (Ténèbres - funèbres, sans fin - sable fin) وفي كل شطر تربط القافية الاسم بين البيت الثاني والبيت الثالث. والقافيتان الطرفيتان في السورت هما وحدهما اللتان تربطان بين صفتين. إنهما تفتتحان وتختتمان القصيدة : (V. 1) austères (V. 14) myniques. ولا يمكننا إلا أن نوافق على الحواب الساحر لجورج نوميبدو في نفس ندوة يهي ذلك الحواب المتضن في «مداخلته» نوميبدو وهو يعني جورج مونان وعدم فهمه العلاقات بين تأليف القصيدة وتصنيف القوافي وانتقاء المقولات النحوية.

يقدم لنا جورج مونان المثال المثير لناقده مجرد نصاً من حسن الفن اللفظي والدلالة الشعرية للغة اللسانية. وإذا كان ردتنا على الانتقادات حول القطط قد تركزت على مدهمة ريفاتير فذلك لأن مشروعه الضخم لدحض النصور اللسانية للشعر يختصر بحاجة مبركة أحياناً مجموع الحجج التي يقدمها رقباء آخرون. إن ريفاتير «القاصي الجامع» يتقاسم مع «الفضة الماديين» بعض الميقات التي سجلها أولئك الذين اعترضوا عليه. هكذا يخل يون<sup>(27)</sup> أن «كثيراً من انتقادات غايكل ريفاتير تصدر عن بعض المربعات العاطفة فيما يتعلق بهوايا المؤلفين (زومان ياكوبسون وكلود ليفي شتروس) في مقالاتهما حول النواتة السوروية. وقد نساءلت عن حق كريستين برونك روز<sup>(28)</sup> لماذا يجب أن يخصص بالتفصيل «الفارق المنارة» : «إن فنون الإدراكية المدفوع إلى نتيجته المنطقية يعني أن أي ناقد لا يستطيع أن يدعي كشف الوقائع التي كانت ما نزال إلى ذلك الحين غير مدركة لأنها بالضبط لا تمكن ملاحظتها». ويبرز أ. فونكرو<sup>(29)</sup> A. Fongaro الطابع التسمي للمواقف التأويلية لريفاتير نفسه إزاء نص بودلير (يظهر أيضاً هاردي<sup>(30)</sup> Hardy ويكشف شور<sup>(31)</sup> Shon عن عدم ملامة المعطيات التي يقدمها في دراسته للنص. ويؤاخذ وولف<sup>(32)</sup> Wolf على

(27) يون ص 31

(28) كريستين برونك روز ص 24

(29) أ. فونكرو ص 101

(30) هاردي ص 91

(31) شور ص 91

(32) وولف ص 26 - 27



أخبارياً. وهو لا بأحد معي الاغصار لا التوريع الدقيق المنظمي الشعري للمعارصات النحوية ولا الموصوعة اللسابة الناحلية لظام نرائني كامس في المعارصات النحوية. إن ناقداً عبر مصر تنقسم رباعيت *Spleen* سطل بالتأكيد عبر حناس أو منشغلاً بصومات صبابية بخصوص التنقسم الفرعي للرباعيات غير المردوجة إلى مقطوع شعري مركري ومقاطع شعرية طرفية (الاستهلالية والاختتامية) وعلى الرغم من أن كل واحدة من هذه المجموعات تقدم ما ينيه تودلير نفسه وطريقته في البناء فإن القصيدة تكشف بوضوح درجات مختلفة للانصام إلى القانون التودليري الذي يلزمنا على تغيير المصدر بالصفة. إن الرباعيتين المردوجتين تتصلان قدرأ قليلاً من الصفات، والمقاطع الشعرية المردوجة تتضمن بها القدر الأكبر. والمثابة بين الرباعيتين الطرفين بدغمها ورود نفس الزوج من الثموت :

*longs ennus (I.1) jours noirs (I.4)*

وكذلك

*longs Corbillards (V.1) drapeaux noirs (V.4)*

ومما يتعلق بصائص الرباعية المركزية ومقولة الصفات التي لم تفهم جيداً من قبل ناقداً ينظر كتاباً قضايا الشعرية (ص 496 - 497) وإحالة على الساعمة التبيهة لتشير .Tennent

ينبع كالأز بأمانة بعض المبادئ المتحاورة في المعارض مع علم اللغة : المقامولات اللسابة هي. بالأسفة إليه .كثيرة وشديدة المروية. إلى حد أن كل بحث حول تنظيمها لا يحدى : .حتى: فيما نكتنا اللسانيات من إجراءات دقيقة ومصاغة حثداً لأجل تصنيف ووصف عناصره من ما فإن هذا لا يصف مع ذلك ما يشكل نظامه. إن نفس الشك العقيم بقوده إلى الزبية في الدور الشعري للتواليات الصوتية المتكررة بالحاج، وبالخصوص في الأزواج الخمسة من المصونات الأنفية المصوقة أو المتبرعة بصفريات في الأبيات الثلاثة الأخيرة للمقطع الشعري الرابع، مع صدى البنين الطرفين للمقطع الشعري الخامس. إن يذهب إلى حد تجاهل الحافز الأساسي للقصيدة مع تأليفها الكثيف والمريب من الضور المناظرة والأوجه البلاعية اللاحقة والإعراية والتجيبات :

*l'eSPRit en proie (II.2) L'eSPeRance, (II.2) esPRIn (IV.3) l'eSPeRnK (V)*

إن كتابات كالأز، التي نخطن قدر ما ندعي، تبنى كل عجزها عن الإمساك بما يتكون من المنظوم وبالخصوص منظوم الشعر الفرنسي، وعجزه عما يبتين قصيدة ما. وبالنسبة للنقاد



العارحين من من الغالب الذي حرج به كالأر فبان مهتهم الوحيدة هي النقد والزعم لكل  
الأولوية لتحت التحليلي حول الآثار الشعرية دون أن يفترحوها هم أنفسهم أي شيء. مهما  
كان

أحتتم هذا المسح مشيراً إلى المعلوم الأصعب ولكن الأشد تعالياً ضد التحليل اللساني  
للفوائع الأدبية. هذه المهمة لا تفتتح أي أفق لأجل تفسير هذه القصيدة الأحدة التي هي  
Spleen، ولا أية قصيدة أخرى. وإذا دكرتها مع ذلك فلأجل التعبير عن الأمل في أن تتقدم  
الأنبحاث من اليوم مصاعداً نحو تأويل تام لعلم اللغة ولدراسة الفن اللفظي ولكي تتجاوز  
الانفردات التي تصف أو تنكر هذا المجل إلى الاندماج



## التوازي<sup>(١)</sup>

كـ.ب : تقودنا مسألة النائية ومكونات السن الموسومة إلى موضوع النوازي الذي هو عصر هام وعصر قد يحتل المرحلة الأولى ، لأنه ليس الأديبي ولكنه شكل هذا شاعراً من مشاغلهم العلمية الأولى إن النوازي تأليف نسائي وسدقون ذاتاً أن النوازي نمائل وليس تطابقاً. إلا أن مفهوم النماثل، إضافة إلى ذلك، يحرر طريقة ما. عدم التماثل بين طريقتي إنه يسوي الأولية الهرمية لأحد الطرفين، فكيف يجب والحالة هذه، أن نعالج للطرف الموسوم من هذا الروح ؟

وهناك بالإضافة إلى هذا سؤال مهم : كيف يمكن أن نحدد اختيار وحدود العناصر المتماثلة ؟ لقد طرحتم في دراستكم الأساية

«Grammatical parallelism and its Russian Facets» المنشورة في Language, 1966 بواسطة الأسئلة التي هي في نفس الآن تعليمات : «المتعلق الأمر بمعرفة إلى أي حد وبالنظر إلى أي شيء. تكون الكيانات المتشابهة بموقعها متداولة التشابه. وما هي (...) المقولات التي يمكن أن نصح متماثلة من الخطاطة المطروحة للنسب».

لقد كنتم بطريقة جيدة أن «أساطير معينة من التشابه إيجارية أو أنها تعطر تفصيل كبير. وأنتم تعتمدون على مثال نسوج نمى به لعكابة من القرن السابع عشر. «Cioré - elocution» «شقي محوس». التي سبق لكم أن درستوها مدسوات. وهي كل الأحوال. فإن هناك عدداً من الحالات حيث يتوصل الساحت بصعوبة إلى تحديد الأساس

الدَّلَالِي لِلْمَعَاوِر الثَّابِتَةِ لِرُؤُجِ مَا، أَوْ حَتَّى إِلَى الْكُشْفِ عَنْ مَكْمَنِ التَّوَاوِي. إِنَّمَا نَرَى ذَلِكَ بِمُصَوِّحٍ فِي الْمُوَلَّفِ الْحَدِيثِ وَالْجَيِّدِ لَجِيْمِ فُوكْسِ *The comparative study of parallelism* حَيْثُ بِحَاوِلٍ أَنْ يَكْشِفَ عَنِ الدَّلَالَةِ الْمُعْقَدَةِ جَدًّا لِلتَّوَاوِي الْمُسْتَمَرِّ فِي الشَّرِّ الشَّعْبِيِّ لَشُكْلِ رُونِي *Roti*. وَتَتَخَذُ دِرَاسَةُ هَذِهِ الْمَسَائِلِ مَسَلَكًا مَعْرِجًا أَخَذَ، وَتُعِزُّ بِسِلْسِلَةٍ مِنَ الْإِبْدَاعَاتِ وَيُمْكِنُ أَنْ تُوَدِّيَ إِلَى نَوَاجِذٍ مَنَاجِيَةٍ حَدِيدَةٍ. وَهَآكَ عَائِقٌ عَكْسِي يُمْكِنُ فِي تَحْدِيدِ طَبِيعَةِ التَّوَاوِي نَقْصُهُ فِي الْآثَارِ الْحَدِيثَةِ وَخَاصَّةً مِمَّا الْآثَارُ الشَّعْرِيَّةُ. لَيْسَ لِهَذِهِ النُّصُوصِ، خِلَافًا لِلْآثَارِ الْأَدَبِيَّةِ الشَّعْبِيَّةِ، سَقٌّ ثَابِتٌ مِنَ الْأُرُوجِ، كَمَا أَنَّ الْبَاحِثَ يَتَقَرَّرُ أَيْحَانًا عَلَى الْاِقْتِرَاضَاتِ فِي تَحْدِيدِ الْأَزْوَاجِ الْمُتَعَادِلَةِ.

فَمَا هِيَ الْمَرَاوِحِلُ الَّتِي قَطَعْنَاهَا دِرَاسَتَكُمْ لِلتَّوَاوِي ؟ وَكَيْفَ أَثَرَتِ الْمَسَائِلُ الْفُونُولُوجِيَّةُ عَلَى هَذِهِ الدِّرَاسَةِ ؟ لَقَدْ أَشْرَحْنَا مَرَّةً إِلَى أَنَّهُ قَدْ سَقٌّ لَكُمْ أَنَّ شَرْمَنَ فِي تَحْلِيلِ أَنْشُودَةِ «*urores*» وَدَلَّكَ سَنَةَ 1917 فِي بَاكُو *Bakou*.

ر.ي. : إِنْ مَوْصُوعُ التَّوَاوِي لَا يَسْتَفِيدُ، وَلَا أَعْتَقِدُ أَنَّهُ قَدْ اسْتَهْوَتْهُ مَسْأَلَةٌ خِلَالِ حَيَاتِي الْعِلْمِيَّةِ بِقَدْرِ مَا اسْتَهْوَتْهُ مَسْأَلَةُ التَّوَاوِي. فِي الْمَرَحَلَةِ الَّتِي كُنْتُ فِيهَا طَالِبًا بِأَفْعَاءِ، أَيْ 1915، كَانَتْ حَلْفَةُ مَوْسِكُو الْمَسَابَةِ تَتَخَذُ مِنَ الشَّرِّ الْفُلْكَلُورِيِّ الرَّوْسِيِّ كِمَوْصُوعٍ أَوَّلٍ لِلدِّرَاسَةِ. كَمَا كَانَتْ تَتَخَذُ أَنْوَاعَهُ الْمُخْتَلِفَةَ لِلْإِنشَادِ، وَبِالْخُصُوصِ الشَّكْلَ الْمَلْحَمِيِّ الَّذِي قَدْ يَكُونُ أَكْثَرَ أَصَالَةً، وَكَمَا كُنَّا نَحْنُ آنَئِذٍ الْأَكْثَرُ قَدَمًا مِنْ كُلِّ الْأَشْكَالِ فِي كَنْزِ الشَّعْرِيَّةِ الشَّعْبِيَّةِ الرَّوْسِيَّةِ، لَقَدْ حَلَلْنَا وَنَاقَشْنَا تَنَوُّعَاتٍ مِنْ هَذَا الشَّرِّ اِعْتِمَادًا عَلَى هَذَا التَّحْلِيلِ الْمُنَازِلِ لِلنُّصُوصِ الْمَلْحَمِيِّ الشَّعْبِيِّ الَّتِي نَشَكَّلُهَا مَخْتَارَاتٍ نُصُوصِ الْقَرْنِ الثَّامِنِ عَشَرَ الشَّهِيرَةِ وَالْمَسُوبَةِ إِلَى كِيرَشَا فَايِيلُوف *Kirsa* *Danilov*. بِاسْمِهِ هَذَا يَوْجَدُ فِي الْمَخْطُوطَةِ الَّتِي أَعَادَ نَشْرَهَا بَعْضُ الْعُلَمَاءِ سَنَةَ 1902، وَاقْتَرَحَتْ حَامِيَّةُ مَوْسِكُو أَيْضًا سَنَةَ 1915 كِمَوْصُوعٍ لِلْبَحْثِ لِنِيلِ جَائِزَةِ بِيْلَايِف *Bilayev*. يَتَعَلَّقُ الْأَمْرُ بِاللِّسَانِيِّ وَالْفُلْكَلُورِيِّ الشَّهِيرِ - لَفَةِ الْقَصَائِدِ الْمَلْحَمِيِّ لِرُوسِيَا الْوَسْطَى الصَّمَاءِ بِيْلِيْنِي وَالَّتِي سَقٌّ تَجَبَّلُهَا فِي حَوْضِ نَهْرِ مِيْرِن *Mezen* مِنْ قِبَلِ الْعَالَمِ الْكَنْسَدَرِ دِمَتْرِيْفِيْنِشْ حَرِيْجُورِيْف (1874 - 1945) فِي بَعَايَةِ الْقَرْنِ. وَقَدْ وَاحَدْتُ مِنْ جَدِيدٍ وَأَنَا أَشْتَغِلُ فِي هَذِهِ النُّصُوصِ مَشَاكِلَ مُتَنَوِّعَةٍ بِطَرَحِهَا الشَّرِّ الْمَلْحَمِيِّ الشَّعْبِيِّ الرَّوْسِيِّ، تِلْكَ الْمَشَاكِلُ الَّتِي لَمْ نَعَالِمَهَا نَسَاتًا الْمُخْتَصِرَاتِ الْعِلْمِيَّةِ لِتِلْكَ الْفَتْرَةِ بِطَرِيقَةِ مُرْضِيَّةٍ. وَفِي الْآخِرِ، دَائِمًا فِي بَحْرِ 1915 خَطَبْتُ مَرَّةً الْاِسْتِنَاعَ إِلَى الْعَاكِئَةِ الْمَرْمُوقَةِ وَالْمَسْنَةِ مَارِيَّةِ كَرِيْفُوبُولِيْنُوفَا *Marja* *Krivopolenova* (1843 - 1924) الَّتِي جِي، مِمَّا إِلَى مَوْسِكُو مِنْ حُكُومَةِ أَرْخَانْجَلْسْكِ *Arkhangel'sk* لَكِي تَتَشَدُّ الشَّرِّ الْمَلْحَمِيِّ، وَهَكَذَا اسْتَطَعْتُ بِفَضْلِ هَذَا التَّحْيِثِ مِنَ الْمَلَاخِطَاتِ

التي سبق أن أهديتها حول الشعر الملحمي. وقد كان علي أن أعود لاحقاً مرات عديدة إلى المشاكل المتعلقة بأشعار بيليني الروسية. وقد نتج لي لاحقاً التحليل المقارن لشيئهما التطريزية إلى إرجاع هذا الشعر عبر مراحل إلى المروض السلافي المشترك، ثم بإرجاعه إلى المروض الهند - أوروبي. ولقد أسعفتني أيضاً أبحاثي حول أشعار بيليني على الكشف عن قدم مواضيعه الأدبية وخاصة الكشف عن أساسها التاريخي والميثولوجي. إلا أن دراساتي حول التراث الشفوي للشعر الروسي لم تقف عند هذه المسائل. لقد أدرى أنني متجاهل من أن كتب طلبة التنظيم الداخلي البالغ الوضوح دوماً لشعر المنشورات الشعبية الروسية. وقد استرعى انتباهي على وجه الخصوص هذا التوازي الذي ربط من البداية إلى النهاية أبحاثاً متجاوزة. وقد كان علي أن أندعش أكثر لكون هذه الواقعة الأساسية لم تزل شيئاً من عنابة المحتضين في الفولكلور الروسي. لقد كان معروفاً بشكل جيد هذا النمط من التنظيم المتناسك للنص بواسطة يمين في النظم التوراتي الذي تم فيه استيعاب مصطلح التوازي نفسه مد مائتي سنة بالضبط. ولقد كانوا يقارنون فيه التنظيم إلى التوازي المطرد للملحمة الفلندية. يتبع التوازي في الشعر الروسي بدقة هذه الأنساق، رغم أن هذا التوازي هو هذا أومر حزينة وتنوعاً. لقد قست، على هذني هذا التوجيه بتحليل نص معرول مثبت في مجموعة كيرشا ديلوف وهو يتخذ له موقفاً في الحدود بين الشعر الغنائي والملحمة، أي أنه عبء قصيدة (من 21 بيتاً في المجموع) من مجموعة القصائد الهامة الدائرة حول موضوع المؤس. وقد كنت وعدت أنذاك بمقالة حول هذا الموضوع للمجلد الثالث من مؤلف حول نظرية اللغة الشعرية الذي كانت تحضره أوبوهار Opomaz. وقد تم مع ذلك نشر هذا المؤلف سنة 1919 بدون مقالاتي. ولقد اضريت ذلك الغفل ولسب وجهه تناولاً أولياً وناقصاً للموضوع الذي ينبغي أن يتلور وأن يراجع حين تصبح مبادئ التحليل اللساني مدققة قبل ذلك. لقد أنضجت خلال نصف قرن فكرة أن تناول تناولاً مختلفاً الواحد والمثيرين بينا المكونة لفصيدة الشقاء في صياغة كيرشا واستعملتها لأجل المونوغرافية حول التوازي الشعري ومظهره الروسي المنشور سنة 1966 في مجلة Language الأمريكية. إلا أن هذه المونوغرافية نفسها ليست في نظري إلا تناولاً تخطيطياً وأولياً.

وقبل مائة سنة من كتابة مقالاتي، أي في سنة 1865، كتب واحد من ألمع شعراء القرن الماضي، وهو بدون شك واحد من المنظرين الأكثر حاذية في الفن الشعري، جبرار سانلي فوتكنس (1844 - 1889) وهو ما يزال طالماً باقياً: «إن الجانب الزخرفي في الشعر، بل وقد لا نعطى حين نقول بأن كل زخرف يتلخص في مبدأ التوازي، إن نبذة الشعر هي نبذة

التواري المستمر الذي يمتد ما يسمى التواري النفسي للشعر المرئي والتربيمات التحويلية للموسيقى المفتحة إلى تعقيد الشعر اليوسامي والإيطالي أو الإحليري. إن لهو يتركس كامل الحق في طئه أن طي شخص سباحاً معرفة أن توازي التعبير يلمب دوراً هاماً، إلا أن ما يرال مجهولاً، في شعرنا.

هناك من التسايات المنصرة على مستويات متعددة : في مستوى تنظيم وترتيب النسي التركيبية وفي مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النحوية وفي مستوى تنظيم وترتيب الترادفات المعجبة وتطابقات المعجم الثامنة. وفي الأخير، في مستوى تنظيم وترتيب نألفيات الأصوات والهاكل النظرية. وهذا التسق يتركب الأبيات المترابطة بواسطة التواري اسحاماً واضحاً وتنوعاً كبيراً في الآن تقبل إن القالب الكامل يكشف بوضوح تنوعات الأشكال والدلالات العنوية والنحوية والمعجبة.

لقد لاحظت سابقاً في نقد لدراسة ولصائح ستيبتر Wolfgang Steinitz حول التوازيات في الشعر الفينو-كاريلي linno-Carélienne (ظهرت الدراسة سنة 1934 وكانت قد منحت اتفاقاً جديدة للبحث) أن التحليل يسمى أن يمتق فيما اتصل بالأبيات المعزولة، إنها تشكل فيما يظهر أرواجاً وعلاقات أصيلة من التواري التي لا يلاحظها الباحث دائماً. أما بالنسبة للوحدات المتكررة، فإنها تصبح على أرمية التنوعات القائمة أكثر وضوحاً بشكل لا يقارن إن الترتيب في توازيات ومشايات داخل أرواج من الأبيات يجعلها مهتم أكثر بأية مشابهة وبأي اختلاف يندرجان بين الأزواج المتجاورة للأبيات وبين الأشطر ضمن نفس البيت. ومما أخرى فإن هذا الترتيب يشد إلى كل مشابهة وإلى كل تباين وزناً خاصاً. إننا نرى مباشرة العلاقة بين الشكل الخارجي والدلالة، وحينما ندرك المشابهات والمجاورات داخل زوج من الأبيات المتحدة بفضل التواري نشر ألياً بالحاجة إلى تقديم حل لها ولو كان لا شعورياً : فبماذا يتم ربط البيتين المتوازيين ؟ هل يقوم الربط اعتماداً على المشابهة أم على السباينة ؟ أم أن الربط يقوم على المجاورة، وإذا كان الأمر كذلك فهل يتعلق الأمر بمجاورة في الفضاء أم أنها قائمة داخل الرمان ؟ هناك في الأخير سؤال من شأنه أن يحسم في فهم الشعر : ما هي العلاقة التراتبية للوحدات المتوازية، وما هي الوحدة من بين هذه الوحدات التي تخضع للأخرى، وبعبارة أخرى كيف يتوزع الحامل والمحمول حسب مصطلحات البلاغة ؟ وكيف يتم الإيحاء بتلك العلاقة . هل يتم ذلك اعتماداً على المحتوى الداخلي للأبيات أم على معرّد كون أحد الأبيات يتقدم على الآخر أم اعتماداً، في الأخير، على الموقع الذي يحتله زوج الأبيات ضمن السياق ؟



هذا التسام الفني للأجزاء، وللכל يلقي بكل تأكيد الافتراضات العرفية، فيما ينظر بهرال ورتابة أساق التوازيات في البيت المظوم، إننا نستطيع أن نقرر، اعتماداً على الإمكانيات الضيقة للتأليف الشعري الوثيق للاتحادات والتعارفات، الانتشار الواسع والعمق الذي يمكن أن يكون بالغ الأهمية لأساق التوازيات في الشعر العالمي الشعري والمكتوب (يكفي أن نذكر بالهبة القديمة للتوازيات في النظم العربي) يكتشف الباحثون باستمرار في العالم كله أساقاً أخرى من الإبداع الشعري القائمة على التوازي المتعدد. والأكثر من هذا أننا نكتشف، بفضل أبحاث الأنثروبولوجيين الذين استوعبوا مبادئ التهجئة اللغوية من مثل جنس فوكس، وجود علاقة حميمة فيما يتصل بالتوازي بين الشعر والبيولوجيا، وصفاً الطفس. إن الدور الذي يلعبه التوازي في التراث وفي إبداع الأسطورة يكتشف عن إمكانيات متجذدة باستمرار وغير متوقعة، في الخصائص النحوية للتوازي. والبيات الثابتة، بالخصوص، تدخل بشكل قوي على مستويات متعددة للأنثروبولوجية الثقافية. إن هناك، في هذا المجال، أفقاً مغرباً لدراسة متعددة الاختصاصات للتوازي.

فلنعد إلى هذه المهمة التي أصبحت منعقدة والتي رسمها لنا فوكس وهي العمل على دراسة معقدة للتوازي لتتبع لأساق الخلق الشعري حيث لا يتدخل إلا التوازي الفني وليس التوازي المتعدد. تبني العودة هنا إلى النحوية النحوية التي حاس فيها سوسير من استطرادات المقررة في الشعرية المصونة، التي أبرزها عمل الفيس حول الجسار التصحيحي. وما يدهر للأسف أن بعض المقتطفات من هذا العمل هي وحدها المنشورة. لقد كشف هذا العمل بوضوح أن البنيات الشعرية، على العكس من اللمة المعتادة، ونضيف إلى ذلك : وعلى العكس من التوازي المتعدد، لا تتألف ومبدأ التعاقبية في الزمن، بحيث يمكن لسق التناسبات الصوتية والنحوية وبالخصوص التناسبات الثابتة، أن تبرز بحرية تامة. وباستعمال كلمات سوسير : بأنه لمن المسلم به متبناً أنه يمكن استئناف زوج ما في البيت الموالي أو في حينز عديد من الأبيات. والأكثر من هذا أنه يمكن في ظل هذه الشروط أن نعارض الوحدات المؤلفة بتلك التي لا تتظم بالفعل في أي روح والتي بفعل توخدها تهر بفضل تميزها عن كتلة الأزواج.

كـ ب : ما هو دور التوازي في الشعر الأدبي ؟ دون أن نتحدث بطبيعة الحال عن الشعر المنفى إيقاعياً أو عن شعر التوراة. يعتبر بعض الباحثين أن مبدأ بنية شاملة للتوازيات في الشعر (وهذا مبدؤك أنت) يمكن أن يمتد لكي يشمل الشعر مع ماركس هو أن هذا المبدأ في الشعر يطبق على مكونات أوسع من تلك التي يطبق عليها في الشعر ويعتبر آخرون، عكس

ذلك، أن حضور التوازي في النثر يمارس بالضبط، فيما يظهر، تحديدكم للنثر بوصفه بناءً كتابياً أساساً وتحددكم للنثر بوصفه بناءً استعارياً أساساً. ومهما يكن من أمر فالأكيد أن التوازي موجود في النثر. لقد أبرز الشكلاونيون الأوائل هذا الأمر. فبعضهم أظهره بشكل غير وجيه، وآخرون مثل بنرم، يسيلي Petr M. Sicilli تناول الموضوع بكثير من الدقة. إن الأمر يتعلق بالشخصيات منظوراً إليها من زاوية سجناتها التي نسما بوصفها أزواجاً إجبارية. وما عدا هذه المكونات الكبيرة الواضحة يمكن أن نثر بسهولة على وحدات نيماتيقية أخرى أشد تعريداً. بل يمكن أن نثر على بنية من التوازيات المستمرة لكل نيماتيقا الأثر الأدبي. من بينها المحاكاة الساخرة لخوجنول أو الحكايات الأخلاقية لتولستوي. إلا أن هذه الأمثلة تعود بطريقة أو بأخرى إلى الفلكلور. أرهد أن أطرح المشكلة بطريقة منتقنة ومن حيث المبدأ: وفيما يتصل بعلاقة التوازي هل يمكننا أن نفترض وجود حد ما واضح بين الشعر versus والنثر Provorse ؟ وهذا بالخصوص على ضوء نظريتهكم في النثر، بوصفه بنية قائمة على مبدأ المجاورة ونظريتهكم في الشعر بوصفه بنية قائمة على مبدأ المشابهة ؟

ري لم ليس التوازي شيئاً خاصاً باللغة الشعرية. إن هناك أنماطاً من النثر الأدبي تتشكل وفق مبدأ المنح للتمازي، إلا أننا نستطيع أن نطبق هنا أيضاً رغم كل التغيرات ملاحظة فونكنس: سيدهش الباحث عندما يتأكد من الحضور العميق للتوازي الخفي في تشكيل الآثار الشعرية تشكيلاً حرّاً، حيث تكون البنى المتوازية غير مطردة ولا تخضع مطلقاً، للمبدأ الأولي للتماق داخل الرمز. ومهما يكن الأمر فإن هناك فارقاً تراثياً ملحوظاً بين توازي في الشعر وبينه في النثر. ففي الشعر يكون الوزن بالضبط هو الذي يفرض بنية التوازي: البنية النظرية للبيت في عمومها، الوحدة النغمية وتكرار البيت والأجزاء المروضة التي تكونه تقضي من عناصر الدلالة النحوية والمحمية توزيعاً متوازياً، ويحظى الصوت هنا حتماً بالأهمية على الدلالة. وعلى العكس من ذلك، نجد في النثر أن الوحدات الدلالية ذات الطاقة المختلفة هي التي تنظم بالأساس البنيات المتوازية. وفي هذه الحالة يؤثر توازي الوحدات المترابطة على أساس المشابهة أو التباين أو المجاورة بشكل فعال على بناء الحكمة وعلى تخصيص ذوات الفعل ومواضعه وعلى انسياب التيمات المتردية. |

بحثل النثر الأدبي موضعاً بسيطاً بين الشعر باعتباره شعراً ولغة التواصل المعناد والمعملي، ولا ينبغي أن ننسى أن تحليل ظاهرة بسيطة وانتقالية يكون أشد استعصاء من دراسة الظواهر الطيفية. ولا يعني هنا بطبيعة الحال الدعوة إلى رفض دراسة الخصائص البنيوية للنثر الشعري. إن الأمر يتعلق بمجرد ضبط المناهج وعدم الإغفال أبداً عن الأوجود لنثر

أدبي وحيد، وإنما هناك سلسلة من التدرجات التي تقربه إلى أحد الطرفين المذكورين والاعتماد به عن الطرف الآخر. ويبني من جهة أخرى أن معنى هدفاً مباشراً هو تحديد خصوصية النثر الفلكلوري الذي يعتبر أشد ثباتاً ونصاعة حينما يُقارن بالنثر الأدبي ويُعتبر متغزياً وعميقاً من حيث تنوع أساليبه. وبغدر ما يمكن النثر الفردي قريباً من الفلكلور بغدر ما تكون التوازيات سائدة فيه. لقد طرح ليون تولستوي السؤال التالي في مقال أساسي له: «ما هي الوسيلة التي ينبغي استخدامها؟ هل يجب علينا نحن أن نعلم الكتابة للأطفال من أبناء الفلاحين أم أن الأطفال من أبناء الفلاحين هم الذين عليهم أن يعلّمونا الكتابة؟» (1862) وذهب إلى القول بالحاج إلى حكايات الأطفال تتجاوز آثار جوته العظيمة، وحاول هو نفسه في أثره الأدبي الاقتراب من الحكمة الطفولية. إن استقامة الأدوات المخترعة في التوازيات عنده كانت بالدقة البسيطة المعهودة في الفلكلور.

صحيح أن البنيات الصوتية والأدوات النظريرية بالخصوص تفرص جواً جذ ملائم لإدراك التوازي الشعري، إلا أن هذا التأثير يكون فيها أحياناً محققاً. وللإشارة إلى مثال فائتي عندما قرأت الشقاء في مؤلف كيرشا دانييلوف لم ألاحظ على الفور الأداة التي أبرزت بواسطتها الأبيات والأزواج من الأبيات المتوازية. ففي الجزء الأول من القصيدة كانت الأزواج المتجاورة هي التي تتعارض، وفي الجزء الثاني كانت الأبيات المتجاورة هي التي تتعارض. ويقدم الجزء الافتتاحي، وهو غير مُشخص impersonnel، تناوباً منتظماً لأزواج حيث يقع واحد من الارتكازين الأولين على مقطع الكلمة النهائي المسور ولأزواج حيث لا تتحقق هذه الظاهرة. في حين أن الجزء الثاني، وهو مُشخص personnel، يحصل فيه تناوب الأبيات حيث يكون الارتكاز الأول واقعاً على مقطع نهائي مسور. وتناوب الأبيات حيث يكون هذا الارتكاز واقعاً على المقطع ما قبل النهائي المسور. لقد استطعت بهذا مرة أخرى - أن أؤكد أن فكرة اللساني ليف فلاديميروفيتش شيربا Lev Vladimirovitch Šerba كانت صائبة وحصّة: إن فقه اللغة هو في الحقيقة علم للقراءة المتأبّية والمتكرّرة. والحقيقة هي أن هذا التوزيع النابني بشكل منتظم للنسور ولحدود الكلمات يحصلها حساب إزاء كل تحليلات التوازي الصوتي والنحوي.

إن تحليلاً لسانياً صارماً يسمح بإدراك مختلف تعليلات التوازي الشعري. ويقدم التوازي الشعري هو بدوره دعماً ثميناً للتحليل اللساني للغة: إنه يعنى بدقة ما هي المقولات النحوية وما هي مكونات البنيات التركيبية التي يمكن إدراكها بوصفها نماثلات في نظر جماعة لغوية ما وتصح بهذا وحدات متوالية. وعلى سبيل المثال فإن النصوص الثلاثة شأنها شأن

مفهوم التوراة نبيي لما أن السدا والأمر بذكر أن بحثاً نفس الموقع في جملتين متواريتين إن العاصبة الإلهامية المشتركة بين المفلتين تصاحب التمييز بين شكل الاسم وشكل الفعل وتعلو على هذا التمييز وبمس الطريقة فإن التواري المكون من جملتين لا يهتار أبداً إذا كانت إحدى الجملتين تنص فعلاً مُشداً، والعملة الأخرى تنص المُشداً أي أن لها مُشداً في درجة الضم

بذكر للتواري النحوي، أن يقدم حونا نسباً للباحث الذي يربح في دراسة التواري الشعري في أساق اللغة حيث يكون الفكر اللساني مبدأ جداً عن فكر الباحث إنه يسمع للباحث بتحديد السمات النحوية الأساسية التي تقوم عليها هذه الأساق التي تكون في النظرة الأولى باللغة الإيهام. إن اختبارات الدلالة التي بذكر أن تدخل في سق من التواريات نمكنا من مناج الضيغة الدلالة للغة المدروسة ولدت الفكر اللساني للمجموعة. ونأياً على هذا يسمي أن نلتزم حدراً كبيراً ونحن مستنح خاصيات تتعلق بالفكر اللساني على أسار خاصيات اللغة. وفي كل حال فإن مختلف تحاليل التواري الذي يقوم عليه الشعر العنبي القديم كانت غية بالنتائج البامة وفتحت الطريق لاكتشافات جديدة

## فهرس المصطلحات

### A

accent	مر
agrammatical	لا محوي
agu	حاد
allot	محول إليه
alhication	حاصر
alliance	تأوب
anagramme	جاء تصحي
antigrammatical	محوي معاد
antispasie	ثقبلة ذات مقطع طويل ومنظمين قصيرين ومقطع طويل
antonymic	طباقي
aphasic	خبة
apostrophe	التفات
archilecteur	قاري جامع
aspect	جهة
anonnance	سمع
attribut	غير مد

### B

binaire	ثنائي
---------	-------

C

Catégorie	منفولة
Césure	فاصلة
Chiasm	رد الأفعال على الصدور
Click	تنطق
Code	س
Combinaison	تأليف
Comped	متكاتف
Comparison	تنبيه
Caputatif	رابطي
Conatif	إعلاسي
Contexte	سياق
Contact	اتصال
Contiguïté	مجاورة
Contour	نطاق
Contraste	تباين
Contrepoint	نطاق موسيقي
Correspondance	تلبس
Coupe	فاصلة
Couple	زوج

D

د

dactyle	تفعيلة مكونة من مقطع قصير ومقطعين طويلين
daif	مصدر مزيل
dénoteur	وصف
dental	أسنني
destinataire	مرسل إليه
destinateur	مرسل
diachronie	دياكرونية تاريخية تعاقبية
débat	مرتفع





diffus	منثر
distinctif	مميز
distique	بيت لثاني

## E

émotif	انفعالي
enchâssement	إدماج
enclitique	منحل لا حق
enjambement	مقاطعة
énoncé	قول
énonciation	عمل القول
épithète	صفة
équivalence	تقابل
euphonic	ناغم
expressif	تعبيري
extension	ما صدق

## G

grave	ظلم
-------	-----

## H

Hiatus	تقابل صوتي
Homonymie	مشارك لفظي

## I

ictus	ارتداد
illatif	معمول الولوج
imperfectif	غير منصرف
intonation	نغم

## J

Joncture . . . . . وصل، متصل

## L

Labial . . . . . شفوي  
liquide . . . . . سائفة  
Littérante . . . . . الأدبية

## M

marque . . . . . موسوم  
message . . . . . رسالة  
métalangage . . . . . لغة واسعة  
métalinguistique . . . . . ميتالغوية  
métaphore . . . . . استعارة  
métonymie . . . . . كناية  
métric . . . . . وزن  
mode . . . . . صيغة  
modulation . . . . . تغيير طيف الصوت  
mort . . . . . مختزلاً  
mouf . . . . . حافر

## N

narrateur . . . . . سارد  
nasal . . . . . أنفي  
non-vocal . . . . . صامت  
nucleaire . . . . . نوي

## O

onomatopées

opposition

oral

ordre

oxymore

الكلمات المنابة للطبيعة

تعارض

مضاد

رنة

استعارة معارقة

## P

paire

palatal

parabole

parallélisme

paronomase

pause

pied

phatique

phonème

phonétique

phonologie

plosif

prédicat

préfixe

proclitique

proéminence

prosodie

زوج

سكني

منهبل

نوازي

نحوي

وقف

تقفيل

انتباهي

فونم، صوتية

علم الأصوات

صوتيات، صواتة

انتجاري

سد

سابقة

متصل سابق

بروز

تظهير

## R

réfèrent

référentielle

rime

مرجع

مرجعية

قافية

## S

Sélection	اختيار
Sifflante	سفيرة
Signe	دليل
Similitude	مشابهة
Statique	سكوني
Strophe	منقطع شعري
Successivité	تتابعية
Suffixe	لاحقة
Syllabe	منقطع
Symbole	رمز
Synchronie	سائكةرونية، تزامنية
Synecdoque	مجاز مرسل
Synonymie	تكرار

## T

teneur	محمول
ton	نغم
tonème	نغم
trope	مجاز

## V

Véhicule	حامل
Vélaire	غشائي
Verbal	لفظي
Vers	منظوم، شعري، بيت
Versification	نظم
Vocalique	صوتي
Voisé	محور
Voyelle	صوت



## فهرس

5	تقديم .....
9	ما الشعر ؟ .....
23	السايات والشعرية .....
63	شعر النحر ونحو الشعر (I) .....
77	شعر النحر ونحو الشعر (II) .....
103	التوازي .....
111	فهرس المصطلحات .....



دار توبقال للنشر  
بمستواها العربي  
تختار لك كتباً أنت بحاجة إليها

مدر

□ سلسلة : المعرفة الأدبية

- جيرار جيت
- مدخل لحامع النص (طبعة ثانية)
- رولان بارط
- درس السيميولوجيا (طبعة ثانية)
- ميخائيل باحتين
- شعرية دوستوفسكي
- عبد اللطيف اللامي
- حرقه الأضلة
- بسمي العبد
- في القول الشعري
- ترميضان طودوروف
- الشعرية
- رولان بارط
- لغة النص
- جان كوهن
- بنية اللغة الشعرية

توزيع (الطبعة) خوشبريس